

I

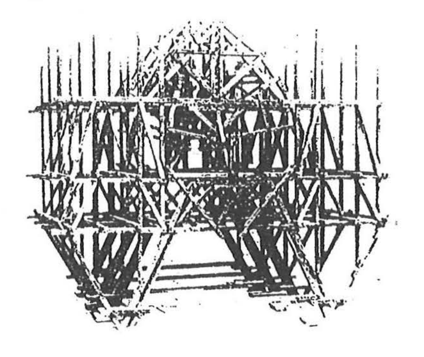
EL PROYECTO MODERNO DE LA ARQUITECTURA EN LOS TERRITORIOS DEL PATRIMONIO HISTÓRICO
por ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA

LA NATURALEZA DE LO ANTIGUO Y EL IMPULSO RESTAURADOR
por JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

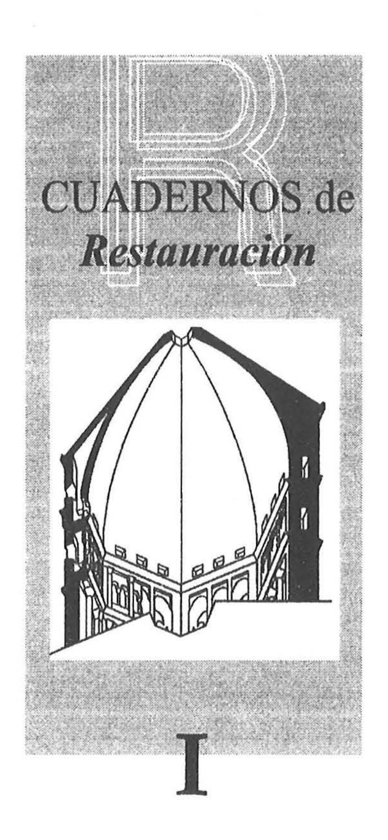
EL TAPIZ DE PENÉLOPE
por ANTÓN CAPITEL

MONUMENTO Y PROYECTO MODERNO
por ROBERTO FERNÁNDEZ

EL PROYECTO DE ARTICULACIÓN DE LO NUEVO Y LO ANTIGUO
por ANGELIQUE TRACHANA



**CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE
ARQUITECTURA
DE MADRID***



I

EL PROYECTO MODERNO DE LA ARQUITECTURA EN LOS TERRITORIOS DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

por Antonio Fernández Alba

LA NATURALEZA DE LO ANTIGUO Y EL IMPULSO RESTAURADOR

por Juan Miguel Hernández León

EL TAPIZ DE PENÉLOPE

por Antón Capitel

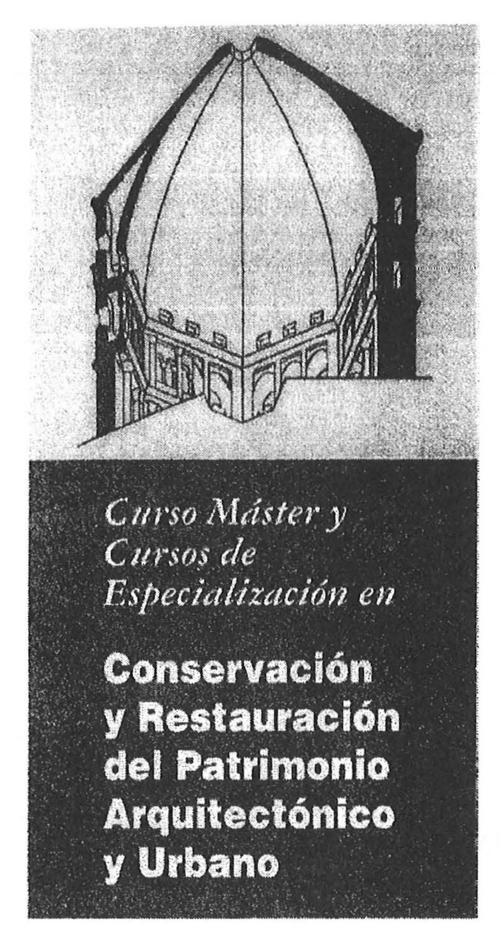
MONUMENTO Y PROYECTO MODERNO

por Roberto Fernández

EL PROYECTO DE ARTICULACIÓN DE LO NUEVO Y LO ANTIGUO

por Angelique Trachana

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID



DIRECCIÓN: Ricardo Aroca Hernández-Ros
D. Pedro Navascués Palacio
D. José Miguel Ávila Jalvo

COORDINADORA: Dña. Angelique Trachana



ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR
DE ARQUITECTURA DE MADRID



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA
DE MADRID

Restauración I.

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
CUADERNO 23.01
ISBN: 84-89977-24-0
Depósito Legal: M-18674-1998

EL PROYECTO MODERNO DE LA ARQUITECTURA EN LOS TERRITORIOS DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Antonio Fernández Alba

La urbanística y la arquitectura han estado empeñadas durante el presente siglo en los *problemas de crecimiento* debidos sin duda a la expansión de la ciudad industrial que acometía sus primeras conquistas espaciales alrededor del territorio de lo construido. Las *propuestas globales* de la planificación de la ciudad nacían en los supuestos de la ciencia urbana, los acontecimientos puntuales de la construcción de nuevos edificios o la consolidación del legado histórico, los acometía la arquitectura. Economía y sociología completaban los indicadores requeridos para atender el esquema urbano de los nuevos conglomerados industriales. La ciencia urbana o sus aproximaciones, era la encargada de los grandes discursos en torno al acoso de la ciudad existente y lo hacía mediante la implantación de los inéditos contenedores industriales con un lenguaje de emblemas tecnológicos. La ciudad industrial llegó con el tiempo a una deculturización tecnocrática y con tal proceso a invadir y colonizar los territorios propios de la arquitectura. Este proceso, superado el medio siglo, trató de recuperar la arquitectura como arte, entendiendo esta orientación como específica de lo arquitectónico, tal excursión por los reductos autónomos del proyecto de la arquitectura en la ciudad ha oscurecido en parte la sensibilidad del arquitecto para captar la nueva percepción del espacio y del tiempo. El proyecto arquitectónico se presenta en la cultura de la segunda naturaleza técnica con una multitud de repertorios que no pueden venir sólo desde los cometidos de su artisticidad y menos aun desde la específica autonomía de lo arquitectónico.

Los acontecimientos que surgieron sobre la ciudad después de los años 60 eran de una dimensión elocuentemente diferente, se trataba de fenómenos de *descentralización productiva*, de la propuesta de nuevas localizaciones para nuevos centros industriales, sin duda agresivos hacia el medio ambiente, de la ocupación del territorio por el crecimiento indiscriminado de la industrialización difusa, o de catálogos estereotipados de construcciones que pudieran albergar las nuevas técnicas productivas. Un auténtico programa de colonización depredadora de los territorios limítrofes y de ocupación de espacios centrales de la ciudad, inmolados en aras de los nuevos requerimientos tecnológicos.

El proyecto de la arquitectura con intención restauradora no sólo tendrá que resolver el viejo concepto del «monumento» y su entorno histórico, sino atender también al nuevo panorama que cambia la escala de sus cometidos. ¿Cómo reciclar los vacíos de los abandonados conjuntos monumentales y los espacios obsoletos que se generan por el desarrollo industrial y que adquieren un plusvalor creciente?. ¿Cómo integrar los viejos sistemas monumentales-históricos con los nuevos catálogos tecnológicos?. ¿De qué manera tratar la nueva estructura del paisaje artificial en un proyecto tan reducido como el del arquitecto limitado en muchas de sus propuestas a consideraciones genéricas e ideales?.

PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO Y RECONVERSIÓN DE LOS ESTEREOTIPOS INDUSTRIALES.

La heterogeneidad, dispersión y el pragmatismo domina no sólo el paisaje de la arquitectura, sino sus propias funciones y usos. Ello implica *una falta de legitimación* de los modos y maneras de proyectar, y la necesidad de replantear para el proyecto de lo arquitectónico un pensamiento analítico-conceptual. La coherencia que el M.M.A. asignaba a las relaciones *forma-función*, o la valencia estética asignada al binomio *espacio-símbolo* ha cambiado el código. Basta observar la polisemia de imágenes que ofrece la arquitectura de la ciudad y de qué manera nos hace patente una nueva re-lectura de la actual cultura material, de la prodigalidad de las *informaciones incoherentes*, de la necesidad de contrarrestar el relato de «itinerarios perversos». La respuesta del proyecto coherente no puede llegar desde las «colinas ardientes» que tratan de esbozar los croquis de un R. Krier o de los relicarios tipológicos enmohecidos del «integrismo racionalista» de las superadas tendencias, renovadas en nuestros días en festivas y gratuitas recuperaciones folclóricas en algunas de las comunidades regionales del país que tratan de formalizar en versiones melodramáticas el «genio del lugar», la tradición de lo nuevo, o las versiones recicladas de la memoria postmoderna. No existe un modelo arquitectónico moderno que se pueda codificar en ley, una heteroge-

neidad de estilos, de elementos simbólicos, de espacios y formas dispares y contradictorias, que pertenecen tanto a la tradición como a la modernidad, conforman el conglomerado con el que se enfrenta el proyecto de la arquitectura hoy en la ciudad, y no sólo por lo que se refiere a su cometido con las respuestas que ha de dar en relación con el patrimonio arquitectónico construido, sino para cualquier propuesta ex-novo que pretenda atender a las demandas de hoy. Esto es lo que hace patente el anacrónico eclecticismo actual, que exhibe la ciudad posindustrial, pues la colección de respuestas arquitectónicas que se pueden contemplar en muchos de los «glorificados epígonos» fin de siglo, sus edificios y proyectos parecen respuestas muy limitadas y bastante incongruentes con la realidad, para salvar tan significativa metástasis espacial como la que sufre la ciudad.

No resulta ocioso pensar que *el espacio donde nos va a tocar vivir* en el futuro más inmediato, será en el de una arquitectura ya construida, en un paisaje de monumentos y desolados archipiélagos de arcilla enmohecida, donde la restitución histórica y la reconversión de los estereotipos industriales será la materia prima para la concepción de los nuevos proyectos en el entorno telemático que vivimos. La opción al parecer se manifiesta elocuente: Reconstruir la arquitectura desde el proyecto de aproximaciones sucesivas, de restituciones espaciales territoriales con nuevos enfoques teóricos y metodológicos de modificaciones simples y polivalentes, modificaciones en los dominios de la propiedad, en sus funciones y formas. El futuro del proyecto será el de una arquitectura complementaria, que aborde la periferia inacabada y maltrecha de los vacíos centrales colonizados por la economía del lucro, paradigma del fundamentalismo mercantil. Tal advertencia reclama el cambio de talante político, la innovación creadora en los arcaicos y precarios «gremios profesionales» en los que aun perviven los arquitectos, cambio en los enfoques teórico-prácticos del proyecto y la comprensión de los fenómenos de reproducción e intercambio social en unas sociedades de interrelación global. No se trata por tanto de reducir el proyecto de la arquitectura a una cuestión de signos, ni de tener que aceptar el maniqueísmo moderno de dualidades estilísticas exclusivas: abstracción (versus), realismo, arcaísmo (v) modernidad, fascinación por la historia (v) religiones post-modernas, jóvenes-viejos (v) viejos-modernos, nuevos regionalismos (v) estilo internacional, de constructivismo (v) neo-geos, hiper-realismo cientifista (v) producción de estereotipos.

El debate de ideas que se postula acerca de la modernidad del nuevo proyecto de la arquitectura en relación con el patrimonio arquitectónico construido reclama el principio del acto de proyectar, que debe participar conjuntamente de las disciplinas de la percepción, las técnicas innovadoras de la representación gráfica y sus nuevos soportes compositivos, de los plurales cambios estéticos de la cultura contemporánea, al mismo tiempo esta modalidad de proyecto deberá estar atenta con una actitud crítica a las desviaciones que lleva implícito la formulación de los estereotipos propios de la cultura secundaria que fagocita con tanta voracidad y eficacia los mercados de la información técnica.

La construcción material de un determinado proyecto de arquitectura tiene hoy un **plusvalor semántico** que afecta a la conciencia perceptiva del espectador o al usuario y en ocasiones es la única componente que rige las leyes compositivas de la construcción de un edificio. A las formas y volúmenes de un determinado momento destinadas a permanecer en el tiempo bajo el soporte físico de sus materiales, le suceden en muchas intervenciones restauradoras simulaciones arquitectónicas de las cuales solo se solicita la presencia perceptiva, presencia que intercambie de modo eficaz su plusvalor semántico, su valor de cambio iconográfico.

Asistimos hoy a una auténtica transmutación y falsificación de los contenidos propios del proyecto de la arquitectura. Resulta evidente la ornamentación como efecto de lo efímero, la exhibición temporal del maquillaje formal estereotipado, la arquitectura como referencia inmaterial que engloba la estética de la composición computerizada, recubierta de aleatorios caleidoscopios de transparentes siluetas del primer racionalismo. El espacio material contemplado como un crepúsculo de apariencias sensibles donde solo se acumulan los sedimentos tecnológicos de la ciudad y los anhelos insatisfechos de sus habitantes. Estas son algunas de las mercancías que nos proporcionan los «vendedores de códigos estilísticos», con la etiqueta de ser los nuevos constructores la última modernidad de la arquitectura, ante una situación en crisis cualquiera puede mostrar un código de manera convencional.

PROYECTO MODERNO Y PROPUESTAS RESTAURADORAS

Después del desarrollo de las tesis de la modernidad en arquitectura se plantea, por lo que se refiere a las intervenciones en el patrimonio

construido, una tensión dialéctica como ya se ha señalado, entre *protección del monumento* y *presentación de lo moderno*, ambos postulados se dividen, y en ocasiones se presentan como antagónicos, «proteger los lugares de la historia» y desarrollar las tesis de las vanguardias, no parecían compatibles para algunos de los pioneros. El *proyecto moderno* se configura como una *globalidad autónoma*, lo moderno, entendido como el postulado que ha de regular lo específico de la arquitectura sin el menor apoyo de la historia y sus recursos estilísticos, autonomía del objeto arquitectónico como elemento absoluto en la ciudad. Pronto acontecerá que la mirada negadora de lo histórico desarrollará una falta de habilidad intelectual por parte del arquitecto que hará inviable la aplicación de los logros y conquistas que había conseguido el *proyecto moderno* en las intervenciones sobre la ciudad histórica, relegando sus conjuntos, centros y monumentos a marginales trabajos de consolidación y excluyendo el patrimonio arquitectónico como espacio habitable en los nuevos territorios de la cultura industrial.

Abandonar y excluir la *memoria de la historia*, matriz beligerante del proyecto moderno que entendía el espacio de la ciudad como un sistema de fricciones y diferencias donde fuera posible el intercambio de la totalidad con las partes, es tan superfluo como pretender edificar la ciudad sólo desde las prerrogativas de la monumentalidad, según las tesis de los herejes de la Tendenza. No obstante, estas tensiones provocadas por la radical escenografía que postulan los ideales de lo moderno se irán diluyendo con el tiempo. A partir de 1960 el proyecto de la arquitectura que interviene en los desarrollos urbanos y en los centros consolidados por la historia de la ciudad va a verse influenciado por una serie de movimientos de índole diversa que sin duda afectarán al modo de entender y encauzar el proyecto de la arquitectura con la ciudad y su acontecer cultural. Entre estas influencias podríamos reseñar como prioritarias las siguientes:

- Incidencia de un pensamiento neo-académico de recomposición y re-conciliación con la historia y sobre todo con los modelos preindustriales del siglo XVIII. El furor por la cúpula, el cilindro como en el período de la ilustración.
- *Movilidad y comunicación.* Desarrollo de una crítica-económico-científica *a la ciudad consolidada y de la centralidad* donde residen la mayor concentración de monumentos y conjuntos obsoletos, frente a las nuevas condiciones de *movilidad y comunicación* que requieren actuaciones de ocupación y trazados viarios traumáticos. El proyecto arquitectónico responderá con respuestas fundamentalmente mecánicas, vaciar los edificios, introducir los nuevos usos y al menos mantener la imagen estilística. Son proyectos y restituciones en el patrimonio arquitectónico cuyo protagonismo lo consagra el diseño de la «alegoría de fachadas».
- *Modelo urbano global.* Las propuestas que se llevan a cabo en los 80 se orientan hacia un modelo de proyecto urbano global, modelo en cierto sentido desgajado de los postulados que esgrimía el «Estilo Internacional» y que dará paso a otros modos de reconversión de la ciudad actual, como el reconocimiento de lo diverso y heterogéneo en la composición del «proyecto moderno», frente a la rígida y excluyente doctrina racionalista de la función o bien a la aceptación de la forma híbrida de la planta deconstruida, cambiante en su composición, tecnológicamente abierta, ligada a las tesis de la destrucción global, aceptando sin rubor los principios del marketing que encierra el falso pluralismo de los estilos y la incoherencia que tanto incomoda de sus extravagantes arquitecturas
- *Memoria histórica y mirada mercantil. La explosión de la memoria* es un acontecer que invade todos los resquicios por los que discurre hoy la trama del proyecto de la arquitectura. Este recurso a la memoria se presenta como una cadencia del espacio que trata de equilibrar la erosión producida en los lugares de la ciudad por la colonización mercantil. Se trata por tanto de qué manera encontrar la identidad en el espacio de la metrópoli contemporánea. Si los veinte pretendían abolir cualquier rasgo marcado por la historia, los noventa se presentan con una tendencia hacia el reciclaje, reciclar el acontecer histórico sus imágenes y formas parece ser el fundamento de toda revisión en el proyecto restaurador. La negación de la identidad en la ciudad produce una necesidad de prolongar la historia individual en el diálogo silencioso con el artefacto urbano, con los media informatizados de «la democracia espectacular», pues también los objetos de la arquitectura de la ciudad se han quedado sin identidad. Su contemplación solo es posible a través de la mirada posesiva de las cosas.
- *Los estilos sin estilo. El agobio del reciclaje* es un concepto que se convierte en una *sintonía* de la cultura contemporánea ante la incapacidad de innovar modelos en los escenarios del último proyecto de la arquitectura. Cuando el estilo se desvanece en un estilo, la arquitectura se retira de su papel indicador.
- **La historia como plusvalía.** La tendencia dominante a considerar el conjunto o monu-

mento como un valor económico, los valores que adquieren los «inmuebles históricos», los monumentos y conjuntos orientan el proyecto no hacia los fundamentos del arte urbano, se enfoca a preservar los edificios para después intervenir según la dinámica de especulación de los mercados, económicos, culturales, políticos... La demanda y protección de un determinado conjunto monumental por parte del poder de los individuos no representa nada frente a la determinación de un grupo de presión económica, las veleidades de un alcalde o el programa de «animación cultural» de un grupo político. Modernizar no es aparentar o simular el aspecto de lo nuevo, sino fijar en las coordenadas arquitectónicas en el espacio de los viejos edificios un implante regenerador, apoyando la transformación de la obra recuperada para la adecuación a los nuevos contenidos y usos.

VALOR CULTURAL Y LÍMITES DE ACTUACIÓN EN LOS PROCESOS RESTAURADORES.

El proyecto arquitectónico que aborda una determinada intervención en el conjunto patrimonial deberá aceptar que el edificio, conjunto o monumento tiene una microhistoria, un **perfil biográfico** a considerar en todo el itinerario de su intervención, junto a esta historia general existe una *axiología del monumento o conjunto*, es decir, posee un valor cultural definido y preciso, y por último se ve inscrito en un *territorio*, en un paisaje que posee unos límites. Biografía, valor cultural y límites de actuación, representan una teoría de elementos característicos de cualquier análisis de los proyectos de actuación.

Junto a estas precisiones conceptuales, conviene señalar algunas notas que acompañan al devenir del proyecto de la arquitectura de nuestro tiempo. Caracterizada la época, por la demencia del ruido y la sobredosis de información, en los proyectos de intervención, a veces, se sobrevive entre las tinieblas históricas de una información aleatoria o desarrollando ejercicios de fruición compositiva en los que el arquitecto se transforma en protagonista de la obra, tal cúmulo de acontecimientos anula la originalidad de su tiempo, tantas veces anónima y el proyecto trata de implementar de recursos formales el trabajo restaurador. Esta actitud plantea la necesidad ante el proyecto de intervención de considerar una toma de conciencia crítica-historiográfica que amplíe los campos de formación y colaboración del arquitecto con otras disciplinas afines, una valoración científica y técnica que sitúe la intervención en la escala real de la protección del patrimonio, pues en la actualidad la pérdida de la totalidad y la exacerbación del análisis de documentos, a veces, convierte al arquitecto en un calígrafo incapaz de organizar el contenido compositivo y formal de un espacio. Asistimos a una práctica en la concepción del proyecto de restauración o consolidación donde por lo general no se interroga al monumento, al edificio, al sentido biográfico del conjunto, y apenas se escucha el discurso constructivo y arquitectónico de sus espacios.

La puesta en valor de un determinado monumento a través del proyecto no parece que deban ser la traslación de un determinado código estilístico o tipología mimetizada sino la representación de un pensamiento elaborado. Tampoco un ejercicio técnico de montajes escenográficos, como evidencian muchas intervenciones que se alzan sobre mega-estrucutras y macro-equipamientos cuya finalidad última parece ser la liquidación de los tiempos y espacios originales.

EL PROYECTO ÚLTIMO DEL ARQUITECTO

El artista moderno ha hecho patente en sus obras que una gran parte del «objeto representado» como obra de arte en realidad no lo era, a pesar de que las condiciones externas lo transformaron en un objeto artístico. Sobre el fondo de la filosofía epigonal tan manifiesta desde los años ochenta, el proyecto de los arquitectos aparece en el contexto de una expresividad de aquello que algunos filósofos han denominado «un materialismo vergonzoso», tratando de evidenciar en sus espacios y construcciones el protagonismo de lo ambiguo de hacer elocuente que las relaciones entre el hombre y las cosas se soportan por la tensión de lo neutro, aquello que no es ni una cosa ni otra pero que supera los límites de sus cualificaciones ya sean estas objetos o formas, sentimientos o razones. Esta ambigüedad controlada desde la forma arquitectónica, que no se rige por sus condiciones intrínsecas sino por una ley de mercado que diluye en principio la norma ética y los valores como los espacios y las formas se adulteran en el plano donde se dibuja el canon que construye esta taimada y controlada «neutralidad ambigua».

El resultado es la precariedad y vanalidad que representa la recuperación de los contenidos estilísticos del tardoarquitecto moderno para ser

utilizados como adorno exterior del producto arquitectónico. Neutralidad ambigua de la forma, que permite edificar de modo efímero el espacio, de componer los objetos más insólitos de la realidad ambiental, de manera que el arquitecto deviene espectador de sus propios revivals. Las explicaciones epigonales que proclaman el discurso de la crisis y su fin se salvan en la escatología de lo neutro, en los laberintos de la ambigüedad donde la arquitectura se trastoca en una suerte de estrategia abstracta del edificar, en el discurso nihilista que arropa tantas veladuras del último proyecto arquitectónico. En tal estado se ama y se construye, la nada.

Este amor y deificación por el tiempo que acaba, por el siglo que agoniza, es fundamentalmente cronofobia y la construcción de ciertos espacios en la ciudad requiere para familiarizarse con sus ambientes y aceptar las nuevas escalas que protagoniza nuestra época, traer a escena, como Nietzche planteaba, los mitos del pasado y a través de tal situación ayudar a la transfiguración del presente, ¿acaso no son transfiguraciones ambientales ese repertorio de proyectos y edificios construidos, neo-romanos, racionalistas revisitados, de-constructivistas pintorescos y tantas otras cofradías del crepúsculo semántico de la arquitectura..., abstracta sinfonía de una partitura puritana con la que nos obsequian los arquitectos del epigonismo reciclado?, ¿qué posibilidades existen hoy para un proyecto que desea estar en su tiempo y no contra su época, sin tener que claudicar a los valores primarios de la ética y a transformar, como gurus sacralizados, «las trazas en reliquias» (A. Terz)?. La utopía reclamada por los períodos heroicos de las vanguardias, trataban de expulsar los expedientes dramáticos de la ciudad, esta actitud ha sido sustituida por una metamorfosis más literaria que conceptual, en auténtica tautología de la exclusión, en estructura de la marginalidad urbana a la que alude la ambigüedad del proyecto último del arquitecto.

La verosimilitud de la forma con la que se construye el espacio de la ciudad adquiere valor de realidad y así el proyecto del arquitecto debe cuidar con sumo cuidado tanto el discurso narrativo de lo visible y sus expresiones formales, como de aquellos sentimientos invisibles que desempeñan un papel diferenciador de la cualidad del espacio donde habitamos. El marco doméstico se transforma en el signo iconográfico que acompaña nuestra biografía cotidiana de la misma manera que el lugar donde se vive, dentro del mercado de valores del suelo reseña el estatus económico de nuestra residencia. Pero para el arquitecto tardo-moderno, la arquitectura le interesa en cuanto se repliega como referencia artística en su propio lenguaje , acepta el diseñar sus proyectos en los entornos profesionales del placer sensible, de ahí la enfatización de su caligrafía arquitectónica, ya sea esta discursiva, aleatoria y sobremanera fragmentaria, precisamente porque el fragmento arquitectónico constituye la visión o imagen que aparecerá en el diseño con una identidad significativa, como un reclamo publicitario, como un objeto expuesto en sí mismo en el desordenado tejido de la ciudad. El proyecto hoy lo configuran una serie de fragmentos heterogéneos que aglutinan entre sí sus diferencias formales, pero obteniendo un resultado final que gracias al mensaje metafórico, a los efectos de decorado cinematográfico, a la trivialización de sus mensajes, permitirá la percepción de la totalidad del proyecto, entendido en el contexto de la ciudad, como una narración de efectos plásticos a veces incoherentes y en no pocas ocasiones contradictorios.

El último proyecto del arquitecto no ha podido abandonar, lo mismo que el urbanismo, la lógica de la producción industrial. El fundamento del desarrollo industrial, tanto para la ciudad como para su arquitectura es concebido como una abstracción, el edificio como un objeto solitario independiente del lugar indiferente al sitio. Su finalidad es el concebir un objeto manipulable y reproducible a escala universal, una sutil mezcla de fruición estética e «imaginación» construye el soporte de las imágenes intrascendentes que patrimonializan la ciudad tradicional favoreciendo la idea de la moderna ciudad-museo, una idealización tardía de lo que fue ciudad, en la complejidad de la condición metropolitana contemporánea.

LA NATURALEZA DE LO ANTIGUO Y EL IMPULSO RESTAURADOR

Juan Miguel Hernández León

¿Qué contradictorio impulso es el que determina la voluntad de detener la huella de la *temporalidad* en el objeto artístico, cuando, al mismo tiempo, el origen de la valoración está en su naturaleza histórica?

Al interrogarnos sobre esta paradoja, real o aparente, parece como si intentáramos ignorar la lógica inherente a la metodología de la restauración, o a la reflexión implícita contenida en la evolución de la legislación sobre el patrimonio histórico. Se trata de una pregunta retórica que intenta *radicalizar* la significación contemporánea del *monumento*, esa obra, según Riegl (1), «creada por la mano del hombre y realizada con la finalidad de conservar, presente y vivo, un determinado recuerdo en la memoria de las futuras generaciones».

La naturaleza de lo *antiguo* resulta relativizada por la propia Historia, por la cualidad de su presencia en la memoria colectiva. La autoconciencia del individuo histórico, la conciencia moderna, rompió la dimensión mítica de lo *antiguo* como ideal inalcanzable y, al mismo tiempo, modelo de referencia. En la crisis de la noción de *renacimiento* está reflejada la primera búsqueda *radical*, (de su raíz u origen), respecto a la valoración social de la antigüedad.

Es, por tanto, el tiempo, el parámetro determinante de la cualidad de determinados objetos, de su naturaleza evocadora o de su capacidad ejemplificadora en los procesos creativos.

Así es, no solo porque la Historia ha ido modificando la valoración crítica de lo antiguo, sino porque la misma modernidad señaló una sutil línea de demarcación en cuanto a la disponibilidad del monumento antiguo.

Cuando el Papa Eugenio IV ordena aislar el Pantheon romano, eliminando las construcciones medievales que se le habían adosado, o Alberti completa la fachada de St[a] María Novella, integrando las partes originales en el nuevo sistema renacentista, es meridiana la voluntad de *recrear* aquellos fragmentos de antigüedad que habían renovado su valoración artística, desde una instancia estética que reclamaba su fundamento, precisamente, en una mirada libre para la reinterpretación de los orígenes.

Aloïs Riegl estableció la disección más completa , desde la percepción moderna, de la compleja naturaleza de lo antiguo. Su primera lúcida intuición fue la equiparación entre la antigüedad y lo monumental. Es decir, comprender que ese «culto moderno» se dirigía hacia el *objeto de la memoria.*

El «valor de evocación» (Erinnerungswert) se constituye como el núcleo originario en la consideración de la relación del sujeto moderno con el objeto histórico. Provenga de una *intencionalidad* explícita o no, (lo que se determina respecto al acuerdo o reconocimiento en su creación y en la interpretación contemporánea), el monumento antiguo, como objeto de la memoria, participa de esta dimensión evocadora.

Y este valor coexiste con la dual naturaleza del monumento artístico, en cuanto que es, en realidad, un «monumento de la historia del arte». El «valor histórico», reside en su capacidad para representar, de forma singular, una determinada etapa del devenir artístico, por lo que interesa desde su *estado inicial*, y exige que se garantice su fiabilidad como documento. El sentido de la intervención restauradora sería el de *detener* su proceso de degradación, entendiendo que las modificaciones sufridas pertenecen, de igual forma, a su dimensión documental.

En este sentido, la solicitud de la instancia histórica entra en contradicción con la apreciación, en cierto modo estética, con la que Riegl define aquella capacidad evocadora del monumento.

El «Alterswert», que podríamos traducir como «valor de antigüedad», es epidérmico y se manifiesta en la percepción de la estructura física del objeto. Se corresponde, en forma más o menos equivalente, con la concepción de Ruskin sobre la *ruina.* La evocación depende de la *representación,* -de la apariencia de antigüedad-, de lo temporal; en la pérdida de la integridad de la materia y la forma, o en la disolución cromática del objeto. Riegl anticipa, así, el valor de la

«pátina» que definirá Cesare Brandi, de manera explícita.

En síntesis, Aloïs Riegl nos describe un sistema de valores estructurado en torno *al reconocimiento* del monumento por su capacidad de evocación; facultad emanada de su *historicidad* y *valor de antigüedad.* -Aquí reside la *naturaleza de lo antiguo.*

Reconocer el monumento, tomar conciencia de su presencia, no se reduce al fenómeno sensible. Es una «epifanía» de la obra, en la que tiene un papel fundamental la comprensión de su *contemporaneidad.* O lo que es lo mismo, la funcionalidad de la obra en el plano estético, su *valor artístico*, en cuanto que el monumento satisface el «Kunstwollen» moderno por sus características formales.

El ensayo de Riegl da cuenta y resumen, al inicio del siglo XX, de la serie de aportaciones y experiencias que conforman el pensamiento moderno sobre la restauración . Y responde, en cierto modo, a la interrogación inicial: *reconocer al monumento es aceptar su naturaleza antigua, y la experiencia que lo determina pertenece a la instancia estética.*

«Toda intervención restauradora es, para cualquier edificio, una experiencia bastante dura»

La restauración, por Viollet-le-Duc, del castillo de Pierrefonds, concreta una importante modificación en la metodología. La que va desde el proyecto inicial de 1857, respetuoso con la situación de ruina parcial, al propósito final de *reconstrucción en estilo.* Es conocida la dimensión ideológica que, bajo el influjo del propio emperador Napoleón III, permite una operación tan ambiciosa como desmesuradamente romántica.

La idea de la recuperación *unitaria* del monumento, es un fenómeno específico de la revalorización estilística del gótico. En primer lugar, porque la figura de Viollet-le-Duc surge en el período histórico en que la sociedad francesa rectifica en su actitud destructiva de la memoria medieval y aristocrática como símbolo de la Francia prerevolucionaria. Un claro indicio de la nueva actitud fue el propósito del arqueólogo Rey, en el año 1839, de realizar una «Histoire du vandalisme en France depuis le XVI siècle», equivalente a aquel grito de denuncia publicado por Víctor Hugo en 1825: «Guerre aux démolisseur».

La reivindicación del gótico tuvo en Francia una dimensión compleja: fue tanto la recuperación de valores ideológicos del antiguo Régimen, expresión de la conciencia romántica, como del modelo de la racionalidad tectónica en la arquitectura. Es indicativa, en éste último sentido, la distinción entre la mera exaltación y el «Gegenwartswert» del estilo gótico. La bipolarización entre una actitud *conservadora* que valora el que «...las ruinas de un edificio revelan que en las partes desaparecidas o destruidas, se han desarrollado otras fuerzas y formas -las de la Naturaleza de la ruina arquitectónica medieval -Diderot, Chateaubriend o Víctor Hugo, entre otros- ; de manera que los elementos naturales que ya se han instalado en ella, componen un nuevo conjunto, una característica unidad» (2), y otra *restauradora,* que lleva su impulso hasta la recuperación de una *unidad virtual*: «restaurar un edificio, no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, es *restablecer* un estado unitario que *puede no haber existido en ningún momento»* (3). *Conservación y Restauración*, en la terminología del Ochocientos, representan algo más, que una metodología de la intervención. Por supuesto que la opción «conservadora» implica un rechazo del falso histórico, una prevención ante las restauraciones destructoras y, por tanto, una visión más arqueológica del monumento, donde la comprensión de su realidad histórica se sitúa como valor excluyente. Pero no es sólo una reivindicación del valor de historicidad, de su funcionalidad como documento, sino, al mismo tiempo, se comprende que su naturaleza histórica es vehículo de sentimiento estético. La *ruina* tiene una función mediadora de la capacidad de reflexión del espectador. En ella se confunde, sin solución de continuidad, la superación del carácter irreversible de la Historia, -por la misma presencia de la huella de lo temporal-; la nueva «unidad » estética introducida por la acción de la Naturaleza, y una meditación de orden filosófico-moral, potenciada por el poder de evocación.

Lo que Ruskin o William Morris están defendiendo es, sobre todo, ese carácter irrepetible del monumento original, la *unicidad* que no es formal, sino que está ligada a la «sugestión misteriosa de lo que fue y de lo que perdió» (4). El monumento, histórico y artístico de forma simultánea, pertenece al creador originario, lo que nos niega la posibilidad de intervención, desde el derecho moral del «artesano muerto». Cuando, además, en la teoría pintoresca sobre el arte, la *ruina* posee un valor estético en sí misma.

La denuncia de Ruskin, crítico y literato, se realiza, y esto es importante señalarlo, desde una apasionada defensa del gótico en oposición al neoclasicismo. Un gótico redescubierto a partir de la sensualidad del cromatismo veneciano, y defendido con la misma sensibilidad que a la obra de pintores como Holmann Hunt o Burne-Jones. Se ha insistido, en el análisis posterior a la obra

teórica de Ruskin, en el aspecto *moral* de su doctrina, desatendiendo la tradicional identificación entre verdad y belleza que se manifiesta en el sustrato de todos sus escritos. Es decir, la componente esencial de su planteamiento estético.

Su rechazo del «falso histórico» es más una oposición a la idea de *imitación*, -el engaño que se produce al presentarnos las cosas de distinta manera a como son en realidad-, que una defensa consciente del documento arqueológico.

«No es, pues, engañar, ocultar los medios de soporte de un peso cuando no se suele uno dar cuenta de este peso, y el dejar, por tanto, que se vea tan sólo el apoyo suficiente para el peso que se calcula» En esta justificación del botarel gótico, que realiza Ruskin en el capítulo «The Lamp of Truth», podemos detectar, -como en la exposición de las «tres mentiras arquitectónicas»-, la verdadera naturaleza de su noción de verdad. No es con la realidad objetiva, estructuralmente positiva, con la que hay que reconciliarse desde la representación, sino con la *apariencia* de esa realidad.

La belleza sublime, que Ruskin sitúa en los síntomas externos de la *caducidad* de las fábricas arquitectónicas, en la pátina o en los estragos, que las asemejan a la Naturaleza, está determinada por una estética pintoresca de la apariencia. De hecho, en esa *imagen* de la Naturaleza expresada en la pintura de Turner.

Entre Ruskin y Viollet-le-Duc, entre «conservadores» y «restauradores», existe algún punto más de contacto que la específica reivindicación del gótico; cuestiones que detectan planteamientos iniciales análogos y, simultáneamente, diferencias profundas:

a) *El valor dominante en el desarrollo de sus teorías y, por tanto, en sus metodologías de intervención, es de naturaleza estética.*. Completar la unidad ideal del monumento, desde la renuncia a todo matiz personal, -en el propósito de Viollet-le Duc-, aspirar a la total neutralidad respecto a la objetividad del estilo, son estrategias derivadas de un reconocimiento del KUNSTWERT (valor artístico) del gótico.

Si en el caso de la *restauración en estilo*, resulta definitorio el impulso de alcanzar la perfección formal, a costa, incluso, de la tergiversación histórica, también hemos visto como el «valor de historicidad», de la teoría romántica de Ruskin, no es separable del sentimiento estético. La cultura de Ruskin fue *visual*, y así, como ya se ha señalado (5), determinadas descripciones como la de la fachada de San Marcos (6), nos dice más sobre la sensibilidad «pintoresca» del autor del texto, que sobre el carácter de la obra arquitectónica descrita.

La experiencia de la *apariencia visual*, conjuntamente con la identificación entre Naturaleza y Monumento, es determinante en el origen de la teoría de la *conservación.*

«Tened en cuenta sus piedras del mismo modo que haríais con las joyas de una corona. Poned guardianes como los pondríais a las puertas de una ciudad prisionera. Ligadlo con hierro cuando se disgrega, sostenedlo con vigas si se hunde. No hay que preocuparse de la brutalidad del socorro que se le lleve: es mejor que perder una pierna.»

La técnica de la *prótesis*, aceptada en este conocido texto de Ruskin, habría que entenderla como parte de esa *escenografía* que potencia aquella unicidad dependiente del ciclo biológico.

b) *La afinidad por el gótico, proviene del reconocimiento de su valor de contemporaneidad (GEGENWARTSWERT),* y sus propuestas están «contaminadas» por la reivindicación histórica de este estilo. Cuando Viollet establece, en el plano teórico, la posibilidad de completación de un monumento gótico a partir del estudio y análisis de sus fragmentos, se está dejando llevar por la admiración puesta en un sistema formal de extremada coherencia, donde la apariencia visual y su estructura tectónica son coincidentes. La visión idealista de la *unidad* consecuente a la perfección del estilo gótico, es indisoluble al descubrimiento de su *racionalidad* constructiva.

En sus «Entreties», Viollet traslada el principio de racionalidad, desde el análisis del gótico, al propio método historiográfico, desde donde se revisan las arquitecturas históricas, y lo eleva a norma rectora de la composición arquitectónica.

Ese «valor de contemporaneidad» que supone la presencia activa, respecto a la sensibilidad moderna, de determinados monumentos históricos. Y en el XIX, la lectura realizada por Viollet del gótico no es sólo el origen del historicismo neológico, sino la línea argumental abstracta que confluye en el sistema ideológico que da cobertura al racionalismo arquitectónico del XX.

La interpretación de Ruskin es más problemática, pero pertenece al mismo sentimiento de contemporaneidad estilística. La manufactura artesana del gótico, como valor a reivindicar ante el creciente proceso industrializador, su dimensión ejemplar como expresión de una utopía medievalista, derivan en una propuesta de «revival» estilístico donde domina aquella filosofía sensualista de la apariencia. En este caso el «valor de contemporaneidad» del gótico se fija en su presencia simbólica, sin transcender la nueva historicidad.

EL ESPACIO DE LA MODIFICACIÓN

El pensamiento moderno sobre la restauración asume como inevitable la idea de *modificación.* Esta es tanto un reconocimiento del inevitable conflicto entre la disparidad de valores que constituyen la *naturaleza de lo antiguo*, como una intuición desde el pensamiento estructural contemporáneo.

El hecho constatable de que «todo monumento artístico es, sin excepción, simultáneamente un monumento histórico, en la medida en que representa una etapa determinada en la evolución de las artes plásticas, y del que no es posible encontrar, en sentido estricto, un equivalente. A la inversa, todo monumento *histórico* es también *artístico»* (7), nos introduce a la dualidad básica de la obra de arte, donde la relatividad histórica se transforma en factor estetizante. Y de igual forma, a la dificultad inherente con la misma idea de lo monumental, de separar la instancia arqueológico-histórica de la artística.

Camillo Boito, inspirador de la nueva ley italiana de 1902 para «la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichià e d'arte», desde su experiencia docente intentó reconciliar estos valores, en cierto modo contrapuestos, desde la justificación de la voluntad restauradora.

En los ocho principios fundamentales, recogidos en la comunicación presentada al III Congreso de Ingenieros y Arquitectos celebrado en Roma en el año 1883 (8), se sintetizan su reflexión teórica sobre el problema de la restauración.

Su consejo a los restauradores de pintura: «pararse a tiempo, contentarse con lo menos posible», anticipa el compromiso entre la opción positiva de la restauración y el respeto por la historicidad de la obra.

«Pararse a tiempo» es, también, establecer el *límite* entre la parte original de la obra y lo que corresponde a la nueva intervención. Esta postura «razonable» pretendía incluso profundizar en la casuística particular de cada estilo, diferenciando entre la naturaleza «pintoresca» del monumento medieval y la más «arquitectónica» del renacentista. En todo caso, se trataba del reconocimiento de la implicación, de las teorías más radicalizadas sobre la restauración, con la circunstancia histórica de una reivindicación estilística.

El punto octavo de estos principios, puede entenderse como el resumen de la postura de Boito ante la necesidad de intervenir: la *notoriedad* de la actuación. Es decir, la claridad *visual y documental* que permita discernir, tanto al profano como al especialista, el límite de la modificación realizada. Señalar la diferencia estilística entre lo antiguo y lo nuevo, remarcarla con la diferenciación de los materiales usados, o evitar los temas ornamentales de las partes nuevas, son aspectos del mismo planteamiento: discernir desde la apariencia la complementación de la nueva unidad. La unidad formal violletiana, presupuesta desde una concepción atemporal del monumento, se resuelve en un nuevo concepto de unidad que acepta la presencia de la Historia, -de las intervenciones sucesivas, de la pátina como huella del tiempo-, como parte indisoluble de la misma naturaleza de la obra de arte.

La arquitectura es, también, documento histórico. Por eso la cautela de Boito en exigir que se inscriba la fecha de actuación, u otro signo convencional en la parte nueva, la descripción y documentación gráfica o fotográfica, de las diversas fases de los trabajos, o la exposición de las partes materiales eliminadas en el entorno , tiende a clarificar, y a controlar, lo que ya será un nuevo dato de la presencia de la Historia. La nueva concepción holística del monumento se extiende en el tiempo como un sistema que regula la *modificación*, y donde, la exigencia de documentación analítica e histórica, -la identificación en el conjunto de cada uno de los episodios históricos-, obliga a rechazar todo intento de *restauración en estilo.* Boito, con su condena del «falso histórico», va a consagrar la indisoluble correspondencia entre los valores históricos y artísticos de la obra, de la misma manera que introduce a la intuición de que el monumento supone una unidad más compleja que la de la coherencia estilística y ornamental: *el espacio de la modificación.*

Una definición simplificada de la noción de estructura formal, nos conduce a la idea de un *conjunto de elementos autorregulados*, pero también *de reglas de transformación.* Si la voluntad violletiana de recuperar la unidad ideal del monumento, pudo justificar, por ejemplo, la restitución original del Panteón de Roma, eliminando en 1893 las torres-campanario, añadidas por Bernini en el siglo XVII, -se entendía como rechazable la idea de modificación-, la concepción moderna -dubitativa respecto a la decisión de eliminar los añadidos, ya revestidos de la dignidad de ser Historia- hubiera, posiblemente, considerado traumática la radical opción.

El resultado de la modificación de Bernini, como reflejan las viejas imágenes, no era afortunado, pero la supresión de unas partes, de indudable relevancia histórica y documental, no hubiera estado justificada sin la hipótesis de la íntima

ligazón entre «valor de arte» y «valor de historicidad».

La comprensión de la realidad histórica del monumento solo justifica, -en la teoría de Boito y de su continuador Gustavo Giovannoni-, la supresión de aquellos elementos añadidos «desprovistos de significado, que representen desfiguraciones inútiles». Es decir, *el límite* para aceptar el *collage* histórico, no es elegido por el rigor arqueológico, sino por su desajuste formal, por su ignorancia de que *el espacio de la modificación,* presupone el conocimiento, y cumplimiento, de unas reglas de transformación. Y estas reglas, indudablemente, son de naturaleza estética y se explicitan mediante artificios compositivos.

La diferenciación, pues, entre categorías estéticas, como sustrato abstracto de la idea formal que determina la estrategia compositiva, y la correspondiente apariencia visual de la obra, que es el resultado de la composición, puede explicar lo relativo de la decisión restauradora, tanto en el tiempo como respecto a la individualidad del monumento. En efecto, los valores estéticos, -como se comprueba en la sustitución del ideal clásico de lo *bello por lo sublime* en la modernidad-, son relativizados desde la Historia, y, por eso , ésta, se transmuta en la única posibilidad de belleza. Y en la sustancia de la nueva concepción estructural.

Si el monumento se concibe como algo solidario con sus «condiciones ambientales» en la aportación teórica de Gustavo Giovannoni, sólo estamos en la aplicación coherente de su concepción de la *integridad arquitectónica* de aquél. Giovannoni va a ser testigo de las operaciones *de sventramenti* que modifican las relaciones del edificio con su contexto urbano, y las rechaza, como alteraciones indeseadas de su realidad histórica y estructural.

Los «inoportunos aislamientos» infringidos a la obra monumental, provienen de la misma concepción intemporal y abstracta que la hipótesis de *unidad ideal en estilo*; es, en cierto modo, la consecuencia lógica de una teoría que propugna la eliminación de los añadidos híbridos desde el punto de vista estilístico, que fuerza la realidad del monumento hacia esa utopía de la unidad formal. Si bien, tanto las intervenciones en le sentido de *aislar* la obra arquitectónica de su contexto urbano, como aquellas que propugnan conservar el entramado de relaciones entre monumento y ciudad, participan del mismo principio *estructural*, no menos es cierto, que la primera opción lo entiende de una manera abstracta, en la que la ciudad se pretende como un marco neutro, eliminando las «contaminaciones» que desvirtúan la lectura formalista de la arquitectura.

Las nuevas ideas de monumento en su *contexto ambiental y de ciudad histórica* pueden ser así interpretadas como sucesivas aproximaciones hacia ese núcleo de la teoría restauradora moderna: la realidad *histórica y estructural* de la obra de arte.

La conferencia de Atenas de 1931 abordaba, por vez primera, la cuestión de la conservación de los monumentos en su entorno histórico, de igual forma que los problemas de la *ciudad antigua* y de la arquitectura no monumental.

«Mientras que el monumento y su entorno exigen la *permanencia*, la vida del conjunto de la ciudad exige la *transformación constante*» (9). Esta contradicción, señalada por Víctor Horta en el ámbito de la conferencia de Atenas, sintetiza la dificultad de un planteamiento que proyecta la consideración de lo monumental al entorno donde se sitúa la obra. La estrategia de «congelación» de la ciudad antigua, tal como había propuesto el plan para Roma de Piacentini, *aislada* de la nueva ciudad, no sólo por el ambiguo límite de la cronología histórica, sino por el cambio de las *reglas de transformación*, se denuncia como ajeno a la lógica de renovación urbana.

Horta anticipa una visión lúcida del problema: hay ciertas *leyes generales* o reglas capaces de controlar las necesarias transformaciones, sin desnaturalizar el ámbito de la modificación. El entorno es, en realidad, «el marco del cuadro», y su función es, en forma prioritaria, la de realzar el monumento.

La relación entre masas y vacíos, la proporción de las alturas, los materiales o las vías de acceso, son parámetros formales que determinan el marco del monumento arquitectónico. Esta visión estructural supera la consideración ambientalista que propone la reconstrucción del entorno desde la homogeneidad estilística. Resulta obvio indicar la fundamentación teórica de este método: el rechazo del *falso histórico* a escala de la ciudad, la aceptación realista de las *modificaciones históricas*, y la intercambiabilidad de los valores *artístico e histórico*, son directa continuidad de la hipótesis moderna de la restauración.

Durante los años 30, la experiencia restauradora se confronta con la necesidad de sistematización teórica de los niveles y criterios de intervención. Un primer intento de normatividad jurídica, puede ser el decreto ministerial italiano de 1931: «se conservarán todos los elementos de características artísticas históricas, independientemente de la época a la que pertenezcan, sin que la voluntad de unidad estilística o de recuperación de su forma primitiva, obligue a excluir ninguno en

favor de otro». Realmente la especificidad histórica de muchos de los importantes monumentos de la antigüedad italiana, alterados durante el período barroco, dificultan la aplicación de un criterio estrictamente histórico o arqueológico. Así, la recuperación de la basílica de Sta. Sabina, transformada en 1587 por Doménico Fontana, prolonga sus trabajos, en la última fase de *repristino*, hasta el año 1936.

La justificación de los límites en la aplicación de unos criterios que, desde la normativa, desplazan el punto de equilibrio de la intervención hacia el respeto por los valores documentales del monumento, tiene su expresión más directa en el llamado *Restauro crítico*, que vuelve a relativizar la toma de decisiones, asimilando la voluntad restauradora al acto creativo. Una forma de reconocimiento de la complejidad para encuadrar un *impulso*, determinado desde la instancia

Así mismo, la finalidad de la restauración debe ser «el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte». Por supuesto sin caer en la falsificación histórica y sin eliminar los agregados o huellas del tiempo.

La formulación teórica de Brandi fue determinante en el desarrollo metodológico de la restauración contemporánea. En su favor cuenta con la solidez teórica del autor, suficientemente contrastada en sus publicaciones y conferencias, donde desarrolló aquellos aspectos más conceptuales del articulado que constituye la «Carta del Restauro».

Pero el aspecto normativo de la Carta, por su rotunda simplificación, ha podido dar lugar a equívocas interpretaciones que pueden ser matizadas desde el análisis más específico de los presupuestos de Cesare Brandi.

El primer axioma; « se restaura sólo la materia de la obra de arte», atiende a una distinción entre dos nociones fundamentales en el entramado epistemológico del autor: *estructura y apariencia.* Esta dualidad, «anverso y reverso de una misma medalla», revela el origen estructuralista de su comprensión del fenómeno artístico.

La *materia* es, al fin, materia artística, en cuanto participa de esta bipolaridad.

Por ser materia de la obra de arte, tiene naturaleza *histórica* en la manipulación por el creador. Puede ser, por tanto, consolidada *internamente* en cuanto no influya en la *apariencia* del monumento. Del mismo modo, si no se reconoce el papel de la materia en la imagen, es porque se ignora su otra naturaleza estructural.

El concepto de apariencia o presencia de la obra artística fue ampliamente expuesto en un ensayo, «struttura e architettura» (11), básico para entender la genealogía del pensamiento de Brandi.

estética, en un marco estrictamente histórico.

En el año 1939, Cesare Brandi crea el *Istituto Centrale del Restauro*, y permanece en su dirección durante veinte años. La dimensión pedagógica que cobra la figura de Brandi, a partir de sus escritos sobre teoría de la restauración tendrá su colofón en la «Carta del Restauro» de 1972 (10).

La equivalencia entre monumento y obra de arte está aceptada desde la inicial definición de restauración, que «constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro.»

Este «reconocimiento» es determinante en la compresión de la *naturaleza estética* del impulso restaurador. Sólo el juicio sobre la «condición de lo artístico» es el que determina tanto la necesidad de la intervención como la naturaleza de ésta.

La noción de *estructura*, como «conceptualización» del objeto, tiene su referencia en los modelos analíticos utilizados en el ámbito de las ciencias del lenguaje, o de la antropología, durante los años sesenta.

Es importante señalar, que Brandi comprendió la realidad *evolutiva*, es decir histórica, de su noción *de estructura*, tan peligrosamente análoga a la interpretación ontológica de la obra artística. De ahí la cautela en las consecuencias de una intervención que modifique el equilibrio entre estos dos aspectos, interrelacionados, de *la materia* artística, o que se la considere como algo abstracto.

La interpretación estructural de la obra de arte, exige la matización de aquella idea inicial, en la restauración moderna, *de límite* de la intervencióan. Ahora no se trata, sólo, de determinar la diferencia entre lo existente, y lo intervenido, sino de hacer *compatible* la agregación necesaria para la perduración de la obra, con la «potencial unidad» del conjunto mutilado. Todos los principios de la práctica restauradora deben acomodarse al respecto de esa unidad originaria: la reintegración debe ser reconocible, pero sin que se descomponga el equilibrio cromático-lumínico; la *materia*, que es soporte de la imagen, será insustituible en donde colabore a la figuración.

Brandi justificará desde la «gestaltpsychologie» la interpretación de esta potencialidad de los fragmentos o las partes para constituirse en totalidad. Las leyes de la percepción visual y, especialmente, la relación entre *figura y fondo*, como espacialidad alternativa, son el fundamento del tratamiento defendido para las «lagunas» en el tejido figurativo de la obra artística. Análoga resultaría la oposición a la eliminación de la

«pátina» como presencia de lo temporal, pero, del mismo modo, dimensión figurativa de la materia, en su realidad histórica, que se ha incorporado a la *entidad física* de la obra.

En Brandi, a pesar del rigor lógico que le lleva a tratarlas diferenciadamente, las instancias *histórica y estética* diluyen su hipotética oposición. En este sentido, resulta esclarecedor su consideración del caso extremo de las ruinas. Ruina es todo aquello que da testimonio, desde el punto de vista documental, de la historia humana, pero a lo que es imposible restituir su unidad figurativa, Un caso claro, para Brandi, de aplicación de los criterios de la *restauración preventiva*; conservación de la situación en que se encuentran. La justificación de esta actitud es nítida; la relación entre los fragmentos resulta tan débil, que hace ilusorio cualquier intento de recomposición de la unidad originaria. Y lo que es más indicativo, es posible que «la ruina se integre en un determinado complejo monumental y paisajístico, o bien defina el carácter de un lugar.»

Todo el tratamiento del contradictorio tema de la ruina, está analizado dando prioridad a su potencial dimensión artística: no es posible su restitución, ya que esta resultaría una *copia* o falsificación, términos comprensibles desde la disciplina estética, Y además, la intervención podría suponer la ruptura de una nueva unidad; la constituida, de forma aleatoria, con su contexto ambiental.

El pensamiento de Cesare Brandi nos conduce a clarificar la naturaleza del *impulso restaurador*: se trata de una acción determinada por la conciencia estética. Sólo en ésta se justifica la voluntad de intervención, o el gesto simétrico, la negación de cualquier posibilidad de restitución.

Pero la teoría contemporánea sobre la restauración ha tenido que reconocer, aunque sea de forma implícita, que ésta conlleva siempre la *modificación* del objeto originario, que cualquier restricción o propuesta positiva, se realiza desde la contemporaneidad, incluso en su interpretación histórica.

El aspecto más débil de la concepción de Brandi sobre la obra de arte, sea, quizás, la excesiva dependencia de las tesis de la Gestaltpsychologie. La idea de «configuración» resulta insuficiente para la actual experiencia estética que desborda los límites tradicionales disciplinas artísticas y cuestiona la homogeneidad unitaria.

¿Cuál es el *tiempo* de la instancia estética sino el *contemporáneo*? Riegl había comprendido la relatividad de la valoración artística del monumento, al distinguir entre su adecuación a la sensibilidad moderna, (la correspondencia con la «voluntad de la forma » contemporánea), y un valor objetivo, el de su concepción antigua. Este resquicio de subjetividad, coincide con la intercambiabillidad actual entre los denominados valores de «antigüedad», «evocación» o «novedad». No es posible la realización de ese idealismo que propugna la «objetividad» histórica en la intervención, ni admisible la arbitrariedad de una interpretación *neutral* de los criterios, o de la experiencia histórica, en el ámbito de la restauración. Solo hay que permanecer alerta, en la conciencia de que la intervención moderna se reconoce como un *espacio de modificación* del monumento, generado desde la *instancia estética*. Y, por tanto, contaminado por la sensibilidad contemporánea, que aún recreando sus valores formales, pretende la *integridad* de lo documental.

Notas

1. Aloïs Riegl, «Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung». Viena 1903.
2. Simmel, G. «Las ruinas». Revista de Occidente (1924)IV.
3. Viollet-le Duc, E. «Dictionnaire raisonné...»(1854).Subrayado propio.
4. Ruskin, John. «The Seven Lamps of Architecture». Se cita la edición de George Poutledge & Sons. Londres, 2ª Edición.
5. Praz, Mario. «Mnemosyne». Taurus 1979. Cap. II, «El tiempo revela la verdad».
6. «Una multitud de pilares y blancas cúpulas, agrupadas en una baja y amplia pirámide de luz multicolor...» (The Stones of Venice, John Ruskin).
7. Riegl, A. op. cit.
8. Ceschi, Carlo. «Teoria e Storia del Restauro». Bulzoni Editore. 1970.
9. Horta, Víctor. «L'entourage des monuments. Principes Généraux». Comunicación en la Conferencia de Atenas de 1931
10. Brandi, Cesare. «Teoría de la Restauración». Alianza Editorial 1988. (Ed. italiana, Einaudi 1977).
11. Brandi, Cesare. «Struttura e architettura». Einaudi 1967.

EL TAPIZ DE PENÉLOPE
Apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica

Antón Capitel

Durante los últimos diez años un nuevo modo de ver las cosas distinto del que popularizó el movimiento moderno, una nueva sensibilidad, ha ido transformando tanto el pensamiento como la producción arquitectónica. Podría decirse que esta transformación, de todos conocida, tiene uno de sus aspectos más básicos en la relación con la historia de la arquitectura: si antes los modernos habían establecido con ella una ruptura absoluta, ahora, los nuevos modernos, quieren soldar esa grieta completamente.

No cabe duda que, al variar el sentimiento que sobre la arquitectura se tiene y, en particular, al cambiar la óptica que se mantenía sobre la arquitectura histórica, la consideración de los monumentos y de los conjuntos históricos debería, lógicamente, cambiar, y así ha sido ya, si se tiene en cuanta la protección que en los últimos años ha salvaguardado tantos edificios y conjuntos de interés.

En cuanto al pensamiento arquitectónico y a la reflexión sobre los problemas de conservación y actuación en monumentos y conjuntos ¿se ha avanzado en el mismo sentido? Una mejor comprensión y, consecuentemente, una mayor estima de la arquitectura histórica, ¿ha generado criterios o puntos de vista valiosos para el mantenimiento y rehabilitación del patrimonio arquitectónico y urbano? Y en cuanto a las ideas de la época que hoy parece concluir, ¿son caducas y superadas?, ¿no tiene ya sentido? Sin un excesivo sistema pasaremos a exponer algunas reflexiones en torno al asunto.

LA FORMA PRÍSTINA

Se admite que la restauración de monumentos concebida como tal es una actividad moderna (dando a esta palabra la acepción de la época que viene tras la revolución del XVIII) y que reconoce a su primera figura básica en Viollet le Duc (1814 – 1879). Las ideas y teorías que desde entonces se han utilizado sucesivamente no han sido muchas, siendo unas veces contradictorias y otras complementarias.

Hace mucho tiempo que se considera oficialmente superado el punto de vista de Viollet, partidario de la supervivencia de los monumentos adaptándolos a las exigencias de los nuevos usos e instalaciones, y autor de un análisis *platónico-matarialista*, valga la paradoja, que busca la perfección de cada historia y que al margen de su verdadera historia y que propone el recate de un edificio ideal, de estilo unitario y de carácter exento. Un ejemplo de sus actuaciones es el de Notre Dame de París y su entorno, si bien no llegó a realizar las flechas de sus torres.

Promovía la reconstrucción del monumento *tal como debería de haber sido*, despreciando la finalidad histórica para dar valor a la coherencia interna de la lógica arquitectónica. La amplia y desigual escuela que su obra y sus ideas generaron reconstruyó una gran cantidad de edificios medievales europeos con mejor o peor fortuna, y acabó mezclando estas ideas con las propias del eclecticismo, de modo que, andando el tiempo, la reconstrucción de monumentos y la arquitectura de nueva planta llegaron, casi, a confundirse en una sola cosa. La reconstrucción, al basarse en la reedificación de las partes no unitarias, se convirtió en un historicismo más, en una cantera especialmente ambiciosa para la práctica del eclecticismo. Por ello, y a la postre, la actitud de *medium* de la idealidad del monumento que Viollet perseguía, devino simple creación: la mayor fortuna de cada edificio fue la recibir el arquitecto más creador, pues la reconstrucción no era posible, todo criterio presumiblemente arqueológico se asumía, en realidad, como parte de la sensibilidad propia. Los reconstructores de monumentos creían dibujar una restitución verdadera del edificio, pero atendían en verdad a la corrección y belleza que lograban en sus ejercicios de *revival*. Pues suele tenerse por auténtico aquello que aparece bello y coherente para la propia sensibilidad.

Los criterios de Viollet fueron, pues, condenados por antihistóricos y mixtificadores, a pesar de la calidad de sus propias actuaciones. Verlos ahora como productos de su época, como ejercicios historicistas, los carga, sin embargo, de un nuevo interés, ya que no sólo fueron con-

denados por productores de *falsa historia*; también porque una sensibilidad distinta no tenía al historicismo por bueno. Llegada la revolución plástica moderna, la historia se convirtió en fetiche, y la reconstrucción de monumentos continuó sólo por vías marginales, comenzando a prostituirse. Aunque ya mucho antes del fin del historicismo las ideas de Viollet fueron agresivamente combatidas por Ruskin, como es bien sabido, de modo que a su romanticismo materialista y arquitectónico, le sucedió, y se le entremezcló, el romanticismo literario y moralizante, fatalista, de Ruskin, que en nombre de la ética, iba a confundir también el sentimiento propio con la verdad.

NO RESTAURARÁS

Ruskin (1819 – 1900) veía en el gótico y, en general, en las artes medievales, un ideal de trabajo artesano que alimentaba su utopía social. La reconstrucción de monumentos no sólo representaba así, para él, una simple falsificación material de lo antiguo: era, sobre todo, una falsificación moral: la falsificación del espíritu que animaba y hacía fundirse armónicamente los oficios artesanos creando una obra verdadera, llena de vida y, así de belleza. Belleza final expresada en la acción humana, individual, a los detalles, en la vibración de la irregularidad que denuncia la mano artesana. Los monumentos productores de una tal artesanía eran los que no podían reproducirse y por ello "*es imposible, tan imposible como resucitar a un muerto, restaurar nada que haya sido tan grande o hermoso en arquitectura*" (1). Ante el imparable desarrollo del mundo industrial, los monumentos históricos y sus vírgenes ruinas debían dar testimonio de su verdad y evocar la necesidad de un resurgimiento artístico y moral.

Debemos así a Ruskin la prudencia y la cautela en el tratamiento de los monumentos. El desprestigio de la reconstrucción y los principios de mantenimiento y acción mínima que desarrollará Camilo Boito proceden ya de él.

Le debemos, sin embargo, algunas complicaciones creadas en torno a la arquitectura y al arte por sus ideas moralistas –no sólo herencia suya-, y según las cuales la valoración de las artes no es contemplada en su calidad intrínseca, sino sometida a filtros intelectuales o éticos a cuyo sometimiento se identifica con la verdad y, así, con la belleza. El naturalismo *franciscanista* de Ruskin, que entiende la belleza como algo natural frente al *orden artificial* no bello; su odio por la imitación de superficies y su noción puritana de la verdad artística son algunas de las equívocas ideas que proceden de él, que han durado durante todo nuestro siglo, y que impiden apreciar en su verdadera condición muy importantes episodios de la historia de la arquitectura.

Aunque todo sea una interpretación injusta de su pensamiento, de sus ideas viene también una estimación desordenada frente a la estructura y el plan de la obra arquitectónica, basado en la valoración frente a la estructura y el plan de la obra arquitectónica, basado e la valoración del trabajo artístico y artesano, y provocadora de una perversión crítica que prima la visión superficial del monumento y lo disloca al entender la decoración como algo ajeno, superpuesto y desgajado del plan. Todo ello procede de una consideración puro-visual de la arquitectura, que curiosamente se convierte, al devenir en simple escena, en una romántica *literaturización* de los monumentos. Es un romanticismo absolutamente opuesto al de Viollet, con su concepción estructural, materialista y objetiva, y un triunfo de la visión literaria y moral del arte, y que, paradójicamente, no es visual, y que se enfrenta a la visión estética, técnica y material de los propias artistas. La iconografía y la escultura adquieren importancia primordial en cuanto artes figurativas, de representación, de imitación de la naturaleza; la arquitectura vetusta, alcanza también valor de icono, de evocación, más aún en ruina o muy aventajada, reducida a testigo del pasado. Pero tal cuadro, si fue en Ruskin estético, devino desde él, por visualista literario: lo visual se convierte en mero reconocimiento óptico y no se produce la fruición artística sino la situación escénica. La mirada borrosa del turista, inconsciente de los valores artísticos de una catedral, pero muy sensible a los evocativos, pertenece a esta fruición banal que parte del visualismo de la escena para conducirlo, no al disfrute estético, sino al literario.

Las perversiones comentadas alientan algunos de los criterios convencionales que se tienen sobre los monumentos y los conjuntos arquitectónicos y que, no obstante su banalidad, se imponen a menudo. Merecería la pena destacar, tanto por su exageración como por el reflejo que en la mentalidad moderna ha tenido, el modo en que el moralismo y la sensibilidad de diletante romántico de Ruskin le llevó a concebir un *odium theológicum* –en expresión de Scott (2)- contra el Renacimiento y su tradición, asunto que merece el traslado de algunos párrafos de *The Stones of Venice*: "*Podría insistir extensamente en lo absurdo de la construcción (renacentista) (...), pero contra lo que abogo no es contra su forma. Sus defectos los comparte con*

muchas de las más nobles formas de la primera arquitectura y podía haber intentado también compensarlos mediante la elevación de su espíritu. Sin embargo, su naturaleza moral está corrompida. Es baja, antinatural, infecunda, lamentable e impía. De origen pagano, soberbia y profana en su resurgimiento, estancada en su edad antigua. (...) una arquitectura que parece inventada para convertir a los arquitectos en plagiarios, a los obreros en esclavos, a sus moradores en sibaritas; una arquitectura en la que el intelecto es ocioso, la invención imposible, pero en la que todo lujo queda gratificado y toda insolencia fortalecida". Esta pasmosa crítica del Renacimiento -de la que, por cierto, bien poco hace que se seguían escuchando algunos ecos- no puede ser más expresiva, ya no sólo por la impertinencia del juicio moral, sino, sobretodo, por la confusión establecida entre la gratificación de la propia sensibilidad y la auténtica belleza, pasando ésta a constituirse como visualización única de una también única verdad, soporte ético de la cuestión. Ruskin odiaba, pues, *teológicamente*, al Renacimiento y al arte clásico, y desde este odio se estableció un juicio sobre la historia que condenaba la obra que se plantea sin dar lugar a la contribución libre del artesano, la que no es *natural* (¿), o la que no responde a su idea de sinceridad. Y también se adivina una animadversión envidiosa hacia el Renacimiento por haber resucitado el pasado, condenándose tanto el hecho de renacer, que por clásico y profano, era para Ruskin -como después para los modernos- demoníaco.

Todos estos equívocos quitan cierto peso a las opiniones de Ruskin sobre la restauración y a sus violentas críticas, así como le hacen parcialmente responsable de una mentalidad sobre la historia, la moderna, que se cimentó insensatamente en estas y otras perversiones, directamente provocadoras de acciones discutibles llevadas a la práctica. Piénsese cómo, por ejemplo, la voluntad de unidad de estilo heredada de Viollet y conjuntada con el *odium theológicum* al clasicismo de Ruskin se combinan para cimentar mentalmente, y hacer buenas, acciones como las de eliminar una obra barroca para descubrir la gótica anterior, cuestión que se sigue haciendo, y que no siempre se basa en un verdadero interés arqueológico y artístico sino que viene a ser un simple practicar la restauración como quien trabaja en el tapiz de Penélope.

No se tenga a Ruskin, sin embargo, por defensor del abandonismo y de las ruinas, pues era partidario de la buena conservación y el mantenimiento de los bienes del pasado que caracterizaba a la sociedad inglesa de su tiempo. Y, además, debe tenerse por directamente derivada de su pensamiento una regla de oro de la actuación de monumentos y conjuntos arquitectónicos: si la mixtificación histórica o la obra descualificada son las alternativas, la ruina y la sustitución son preferibles. La ideología conservacionista que domina hoy la mentalidad convencional, y que prefiere a todo trance una conservación mixtificada, sea y tan sólo aparentemente, es así profundamente anti-ruskiana precisamente en lo más lúcido de su mensaje.

ACCIÓN MÍNIMA Y NOTORIEDAD MODERNA

Las ideas de Ruskin supusieron un cierto freno para las reconstrucciones y restauraciones abusivas, y fue así haciendo su aparición una ideología muy prudente, puritana, que ha jugado un papel esencialmente positivo. Ya dijimos que fue su verdadero conductor el arquitecto italiano Camilo Boito (1836 – 1914), que propone la síntesis entre las contrarias ideas de Ruskin y de Viollet, atacando la idea de reconstrucción, pero defendiendo la restauración de los monumentos. Propone la actuación mínima, declara imprudentes los derribos de las partes más modernas – en una posición de respeto a la historia contraria al idealismo objetual de Viollet- e insiste en que, si resultan indispensables las adiciones nuevas, éstas deben quedar claramente reconocibles como tales. Concede una gran importancia a esta última cuestión y la desarrolla en ocho puntos, que merecen ser transcritos:
"1a. Diferencia de estilo entre lo nuevo y lo viejo. 2. Diferencia de materiales en las fábricas.3. Supresión de molduras y de decoración. 4. Exposición de las partes eliminadas abierta en lugar contiguo al monumento. 5. Incisión de la fecha de actuación o de un signo convencional en una parte nueva. 6. Epígrafe descriptivo fijado al monumento. 7. Descripción y fotografías de las diversas fases de los trabajos, depositadas en el monumento o en un lugar público próximo. Sustituible por la publicación. 8. Notoriedad de las acciones realizadas".

La teoría de Boito aquí condensada ha venido siendo considerada como aquella que sienta de modo definitivo criterios prudentes y científicos, inspirándose en ella las *cartas* de la restauración más prestigiadas, y de la que nos venimos sirviendo actualmente, aunque sea preciso observar, como veremos, que no abarca ni cualifica una gran cantidad de casos prácticos. En nuestro país, las teorías de Boito y, en general, las de la escuela italiana, llevan bastantes años siendo las oficiales, si bien el pasmoso retraso cultural, y hasta la regresión, que hemos sufrido

en este campo hacen que sus ideas puedan parecer aún de vanguardia, resultando así un freno contra la superficial manía de reconstitución *pseudo-violletiana* imperante en muchos profesionales *especializados* y en una gran cantidad de profanos e instituciones. Paradójicamente, y repitiéndose una vez más las contradicciones de la cultura, es estos momentos se mezclan, confusamente, los partidarios de las reconstrucciones que recorren un ingenuo camino de ida con aquellos otros que, sofisticados y cultos y en un camino *vanguardista* "de vuelta", también quieren practicarlas.

Las ideas de Boito, cuya escuela empieza a perder hoy el favor de la moda, son legalmente oficiales en nuestro país desde la ley vigente de 1933. Recogidas en síntesis apretada en el artículo 19 (3) proscriben todo intento de reconstrucción de monumentos, viendo, con lucidez legislativa, que toda reconstrucción se convierte, inevitablemente, en un vano intento, en fantasía. Fantasía muy practicada, por cierto, y muchas veces con bien escasa fortuna, en los monumentos españoles y el los cincuenta años que ha durado esta ley.

La dialéctica quedó, pues establecida en la lucha entre una idea más platónica y, a la vez materialista –esto es, objetual, arquitectónica- en la que la perfección de trazado sugerido por lo primitivamente construido primaba sobre la realidad histórica y arqueológica, y otra en la realidad histórica y arqueológica, y otra en la que esta realidad, y sus supuestos, no permitían acción en beneficio de la autenticidad. Boito tercia en esta dialéctica quedándose más bien del lado de Ruskin, defendiendo el mantenimiento y conservación de los monumentos, pasando a la consolidación, o a la reparación, y finalmente, como límite, a la restauración, cuyas condiciones hemos visto. Los límites, a su vez, de estas ideas quedan señalados por los de las propias técnicas especiales, sus incertidumbres y sus costes, pero, sobre todo, por la libertad arquitectónica que se plantea en los casos de renovación o intervención de cualquier tipo, abiertas y no determinadas al tener que obedecer al *lingüístico* y nada arquitectónico mandamiento de exhibir su condición moderna. La materialista y arquitectónica unidad de Viollet daba paso a un parlante distinguir, arqueologista y pedagógico.

La ideología de Bioto anunciaba así el desprestigio del historicismo ecléctico y el nacimiento de una nueva sensibilidad. Una sensibilidad que basará ya su estética misma en diferenciarse de las de la historia, y que tendrá a las intervenciones en los monumentos como actividades sospechosas, propias de académicos reaccionarios, que aunque seguían siendo eclécticos, participaban sobre todo de los *revivals* clasicistas de nuestro siglo. Los académicos tendrán su arquitectura moderna en el clasicismo, generalmente de *pastiche* (4) y así practicarán, las más de las veces, no tanto la reconstitución como la superposición *diferenciadora* del academicismo convencional, jugando también al juego del *collage* que desde Boito se impuso. No debe confundirse el equívoco histórico de manual, no mimético, sino diferenciado del monumento, con la reconstrucción de éste. Pues los académicos tenían al clasicismo como la arquitectura de su tiempo, con lo que cumplían a su modo, más veces de las que parece, el artículo diecinueve. La clave de su mal estaba, a nuestro juicio, más en la calidad que en el estilo, siendo aquella mucho más ausente que la presencia evidente de éste último.

Las ideas y la estética de la modernidad, en progresión de hegemonía, acabarán introduciéndose en los problemas de conservación y restauración de los monumentos precisamente a través de asumir con gran énfasis en mandato *boitiano*. Pues éste *–diferenciarse de la historia-* era ya lo que la arquitectura moderna deseaba: dejar constancia clara de la condición *nueva* de la actuación, distinguirse de lo viejo, vino a ser, al confundirse con la base de la propia modernidad, el principal y obsesivo fin del diseño. Obra moderna y obra antigua llegarán así a diferenciarse de modo tan notorio y hasta escandaloso e inarmónico como antes solapadamente se confundían, manteniendo un desordenado interés en marcar una enorme distancia técnica, figurativa y mental con lo antiguo, paralelo al amor desordenado por las formas históricas que tenían los eclécticos. Una nueva sensibilidad operará, como siempre, con exceso teniendo a sus manifestaciones como sinónimo de perfección: algunas intervenciones en monumentos realizadas en la fidelidad a las ideas del estilo internacional no pueden comprenderse ni aceptarse si se abstrae la cuestión de que fueron concebidas en un momento en que los rasgos modernos eran un bien absoluto, la única certeza. Pasada la hegemonía de dicha sensibilidad quedan, sobre todo, sus exageraciones, como quedaron las de tantos otros monumentos, sometidas a un juicio de calidad inevitablemente frío.

Por eso tal vez sea posible que en estos nuestros, relativamente, nuevos tiempos tengamos la posibilidad de aprovechar a favor de un buen trabajo tanto la desconfianza frente a cualquier monolítico *espíritu de la época* como la seguridad de no lograr escapar de nuestra propia sensibilidad, intensa y compartida en su momento

y, tantas veces, rápidamente caduca y olvidada. Sabemos que es imposible la distancia absoluta que imagine ver con una mentalidad *supragótica* al monumento: como los neogóticos, descubriríamos siempre que lo vemos a través de un filtro histórico y personal, que lo interpretamos (5). El operar de nuestra sensibilidad es inevitable, por lo que no resulta necesario favorecer tanto el prurito de diferencia obligada con lo antiguo sino obrar, más simplemente, a favor de la naturaleza de los actos del diseño. Pero también sabemos que la sensibilidad personal y, sobre todo, la de la época en que se vive *-el espíritu de la época* o suma de criterios que forman la ideología intelectual hegemónica de un momento- pueden traicionarnos completamente al ofrecernos como incontestable lo que sólo corresponde a un sentimiento coyuntural. El *espíritu de la época*, la sensibilidad convencional común, está dictada por las circunstancias, y aunque con ingredientes positivos y creadores es, frente a los tiempos históricos, tergiversados, algo paranoico.

Obligados, pues, a desconfiar a nuestra sensibilidad y, paradójicamente, a obtener también fruto de ella, deberíamos de aprender, con rapidez y eficacia, que entre el mimetismo historicista o el clasicismo de manual -ambos ya siempre pastiches inevitables- y el *collage* moderno hay un ancho campo que explorar. Un campo *diverso*, no constreñido a posiciones únicas, en el que el nuevo diseño podrá interpretar el eco de lo antiguo, la simpatía del monumento, y buscar su solución en una armonía *analógica* que, evitando los equívocos históricos, no se sienta necesitado de exhibir tan artificiosas diferencias y distancias mentales, sino que busque, más bien, una trabazón lógica, rigurosa y bella con lo antiguo. La necesaria y arqueológica diferencia llegará por sí sola, con los medios de nuestro tiempo, se busca la armonía con una historia imposible de repetir. Es un trabajo que habrá de ser tan distanciado y prudente como culto y sutil y que, al tiempo, debería de buscar la recuperación de gran parte de la naturalidad, el ingenio y el sentido común que habría de presidir la construcción y el diseño, como tantas veces ocurrió, por fortuna, en el pasado. Es preciso insistir en que es un campo amplio, el de la misma arquitectura, y no una solución de tendencia.

Pero la restauración y la intervención en los monumentos adquiere así también en nuestro tiempo, no la obligación de optar por unos nuevos criterios, sino la de aceptar todos aquellos que han sido históricamente relevantes, éstos han de entenderse como acumulativos o alternativos, no como excluyentes. No puede confiarse de modo ingenuo en un progresismo que entienda los criterios anteriores como superados y los más modernos como únicos válidos, sino que es preciso armarse de un sabio eclecticismo que sepa distinguir recursos y establecer diferencias, equilibrando en cada caso la mentalidad conservadora y la operativa, y distinguiendo la oportunidad y calidad de las intervenciones.

Será, pues, necesario conservar y consolidar, con acciones eficazmente dirigidas a los males y reducidas al mínimo posible; las indispensables realizaciones nuevas se notarán inequívocamente como tales, pero éstas deberían de mantener una cuidada relación armónica con el monumento, favoreciendo la perfección de su propia naturaleza arquitectónica y, así, de su más prístina imagen. Conseguir esta y otras necesarias síntesis debería de ser una de nuestras aspiraciones profesionales, pues aunque la historia ya no es un enemigo, tampoco tenemos ni el talante cultural ni los medios de nuestro reciente pasado para mimetizarnos con ella. Nuestro papel no debería ser ya el de terciar en la vieja polémica entre *antiguos* y *modernos* -ni siquiera para ser antiguos ahora- sino para reflexionar más matizadamente, provistos de una y otras armas, a fin de que nuestras acciones no se conviertan den meras adhesiones doctrinales, cuando no anodinas o, incluso, peligrosas, sino en intervenciones lo más cualificadas posibles en términos de arquitectura, esto es, con respeto a todos los atributos de nuestra disciplina.

MONUMENTO Y LUGAR

La escuela de Viollet, al considerar el monumento bajo el prisma ideal de su mayor perfección, tendió a valorarlo como un objeto, lejos, ya no sólo del compromiso con los avatares de su historia, sino también al margen de la relación y la incidencia de su entorno a lo largo del tiempo, ajeno al papel urbano concreto que cumplía.

Así, convertir en exentos y aislados los monumentos fue tenida como cuestión imprescindible para alcanzar su perfección, constituyendo una tarea y afición complementaria a la de su reconstrucción ideal. Los derribos y aislamientos, tanto a escala de edificio como de ciudad, que tales ideas produjeron, son bien conocidos (6) y con ellos, además de tergiversar la historia y falsificar el monumento y el lugar, se produjeron a menudo visiones muy inadecuadas de los mismos, destruyéndose efectos en relación con el entorno especialmente bellos, premeditados o importantes.

Fue principalmente Giovanonni (1873 - 1947) quien reacciona, como es sabido, contra estos derribos y aislamientos, logrando incorporar a la *Carta de Atenas* su defensa del entorno de un edificio monumental como constitutiva del primer valor y de la autenticidad del mismo, al tiempo que introducirá la valoración intrínseca de las arquitecturas menores y de los conjuntos urbanos. Enunció el concepto de *ambiente*, que si bien ha sido beneficioso para la conservación de estos entornos y conjuntos, fue interpretado frecuentemente de modo superficial al cuidarse únicamente aspectos poru-visuales y externos. Pues, en general, las ideas de Giovanonni se entendieron a favor de una conservación aparencial, fachadista y pseudo histórica, demandadora de una banal escenografía a veces próxima al folklore turístico. Como en el caso de las intervenciones en los monumentos, en éste sufrimos también una dicotomía sin sentido, dividiéndose tantas veces las actuaciones en aquellas de los fieles al ingenuismo moderno y en las de los avisados *pasticheros*, bandos ambos bien poco interesantes.

Un ejemplo de excepción a la banalidad escenográfica fue el esfuerzo arquitectónico desarrollado en Italia en torno al magisterio de Ernesto N. Rogers y a la idea de las *pre-existencias ambientales*. Tal idea corregía la ideología ortodoxa del movimiento moderno que –aun a pesar de haber incorporado los criterios de Giovanonni en la *Carta de Atenas*- veía al monumento y a la ciudad histórica como un tejido aislado, extraño a la ciudad nueva, y más cerca así, paradójicamente de las ideas de Piacentini (7) que de las de Giovanonni, y expresivamente demostradas, por ejemplo, en el plan Voisin para París de Le Corbusier. Pero, finalizada la segunda guerra mundial, la generación italiana de Rogers, que había tenido una aventura juvenil tanto académica como racionalista en los años del fascismo, tuvo que enfrentarse con la reconstrucción y con la acción puntual en las viejas ciudades, buscando para ello una arquitectura que, sin dejar de ser moderna, reaccionara formalmente ante los monumentos y el viejo caserío –las *pre-existencias ambientales*- entablando un matizado diálogo con ellos. Puede que estas obras nos parezcan ya envejecidas, demasiado de su época, pero en ellas –en los trabajos del estudio B.B.P.R., de Albini, de Gardella, de Quaroni, de Samoná, de Scarpa, de Ridolfo- hay un hermoso intento, ya histórico, de huir de la inaceptable alternativa entre el pastiche y el estilo internacional.

Aunque las obras de esta generación, al querer compatibilizar precisamente el ambiente histórico con la modernidad, se producen también frente al entorno de un modo aparencial, casi escenográfico, si bien, generalmente, en modo alguno banal o descualificado. Sólo tenían en cuenta el aspecto visual exterior, la inserción *ambiental* de una pieza nueva en lo viejo.

Este concepto epidérmico de *ambiente* fue puesto en dura crítica, sobre todo, por Aldo Rossi, fundamentalmente de su lectura de la *Arquitectura de la Cuidad* (8), al analizar los monumentos como elementos primarios de la estructura urbana e identificando la constitución *tipológica* como configuración esencial de los tejidos residenciales que conforman la cuidad física. Respetar la naturaleza de la cuidad histórica no es para Rossi tanto como respetar su imagen, su escenografía o, incluso, sus propios restos materiales, cuanto salvaguardar su verdadera estructura como hecho urbano. Esto es, no sólo los trazados y alineaciones sino los *tipos*, las estructuras arquitectónicas reales en lo que tienen de generalizables, de sistemas de habitar.

La consideración ambientalista desligada por completo de la observación tipológica escinde el proyecto en la planimetría, de modo que ambas se convierten en convencionales e independientes: la planimetría interior resuelve el uso y hacia el exterior se construye la máscara. La noción de tipo, en cambio, tan divulgada ya por los ambientes académicos, supone examinar la *estructura* cierta de los hechos edificatorios preexistentes, aquella que construyó la ciudad como conjunto material, y de la que imagen es una cuestión derivada. Los tipos llevan cuando menos la sanción del tiempo –constituyen estructuras ya pensadas y aprobadas- y transmiten gran parte de la tradición gran parte de la tradición local, en lo que abarca ésta desde el clima al *"locus"*. Supone establecer un diseño que no necesita el añadido de un estereotipo de fachada, sea cual fuere el estilo elegido, y de modo que ésta fuere el estilo elegido, y de modo que ésta pueda producirse con mayor naturalidad y lucidez.

Sin embargo, y después que la arquitectura moderna fracasara en su integración en los casos históricos, en la conservación de una piedra edilicia se protege rígidamente la fachada, dejando libertad en la configuración interior y de modo que esta libertad agrede finalmente la conservación pretendida. De la misma manera se procede cuando se construye una pieza nueva completa entre otras de interés, pues se exige que los alzados sean de *imitación*, dicho esto en el peor de los sentidos, y de tal forma que lo más corriente es que, en efecto, se consiga que una casa restaurada y otra sustituida acaben siendo absolutamente similares, ya que la descualificada y violenta restauración iguala al

deficiente proyecto: una mala fachada aloja un nuevo y convencional interior, en viviendas, normalmente idéntico que el de las subvencionadas estilo internacional, pero más torturado. El vaciamiento interior y la *"conservación"* –o reconstrucción, tanto da- de la fachada es así el método terrorífico que se ha impuesto en nuestros cascos históricos de interés. (Bien es verdad, por supuesto, que cuando se opta por ello de modo responsable y consciente es salvar, al menos, fachadas exquisitas o atractivos espacios urbanos de aquellos que querían derribarlos por completo).

El caso es que resulta especialmente demoledora esta solución de fachada antigua –o pesudo-antigua- e interior convencional moderno, en el que se suele prescindir ya no del tipo, sino de cualquier recuerdo de la traza o de la construcción tradicional para favorecer sin más la tonta planta libre que se deriva de inmediato de las estructuras residentes convencionales. Y no es tan demoledor por la pérdida de los elementos antiguos originales, cuanto por la falta de sensibilidad, y a veces hasta de sentido común, de las construcciones que rellenan corrientemente estos vacíos. Pues si la casa ha de conservarse, pero la restauración interior es inútil, siempre es posible una restitución de la tipología. Sin ella, o sin otra alternativa arquitectónica valiosa, la conservación no es tal, sino congelación escenográfica, por lo que en la mayoría de los casos sería preferible la nueva planta, eso sí, absolutamente cualificada. La conservación de los casos históricos, incluso en su misma escena, pasa por las restituciones tipológicas o, en todo caso, por meditadas y no inmediatas estructuras arquitectónicas interiores.

Por ello, llegaría a ser preferible, por ejemplo, un cuidado y afortunado *levante* en un palacio que, de por sí y debido a su inserción urbana, lo permita, acompañado de la conservación o la restitución tipológica, que dejar vaciarlo y rellenarlo de cualquier cosa, sacando un mayor volumen de este relleno y de unas cubiertas de *malicia.*

Todo resulta, sin embargo, difícil de explicar y transmitir, y mucho más de aceptar o conseguir, lo que hace que en la hipócrita y sea pseudo-conservación que hemos descrito sea una de las cosas en que queda perfectamente retratada la impotencia cultural y técnica de nuestra sociedad en su conjunto. Ahora, ante ello, y retirada prácticamente la arquitectura, se ofrece la utopía de la rehabilitación, más amplia y, a la vez, matizada. Pienso que, para triunfar mínimamente, tendría que ser *ruskiniana, rossiana* y *arquitectónica*, esto es, plantear sólo la conservación verdadera, la restitución tipológica y la cualificada nueva planta.

ROMA ROMANA

Posteriormente al análisis de Rossi sobre la naturaleza de la cuidad como arquitectura, y como consecuencia de su contribución y de otras muchas, la ruptura del movimiento moderno con la historia se ha ido restaurando empeñadamente. Y de modo que, aparentemente al menos, una década después de popularizadas teorías como las suyas, la historia de la arquitectura llena por completo el panorama de los intereses arquitectónicos influyendo en buena parte de su producción. Se diría que llegamos de nuevo a tiempos como los de los eclécticos seguidores de Viollet y que, así, las ideas de la arquitectura de nueva planta pueden empezar a confundirse con las de restauración de monumentos y conjuntos.

De hecho, la última cuestión que supone una toma de posición diferente es la de la reconstrucción más o menos *literal*, pero no ya sólo en la completación de *anastilosis* (9), de trozos perdidos de factura conocida o de dotación de unidad a edificios con elementos incompletos (10), sino incluso en la promoción de reconstrucciones aventureras en conjuntos arqueológicos extremadamente valiosos, como es la que hoy se propicia para los foros imperiales de Roma.

Es sabido cómo la *Vía del Imperio* –hoy de los *Foros Imperiales-*, que una la plaza de Venecia con el Coliseo, fue un *sventramento* (11) realizado en los tiempos de Mussoloni que derribó el caserío interpuesto entre ambos puntos y, a tal precio, permitió valorar o reconstruir algunos restos importantes. Hoy, bajo los auspicios de Carlo Aymonino y con la adhesión de algunos arquitectos conocidos (12) –algunos de ellos, por cierto, como el propio Aymonino muy *modernos* hace nada- pretende eliminarse la vía para la realización de un parque arqueológico, recuperando la parte de los foros que tapa, finalizando la reconstrucción del coliseo y de algunos otros monumentos desaparecidos o en ruinas.

Dos problemas saltan a la vista, sobre todo, al pensar en tan importante reconstrucción. En primer lugar, dónde acabar con la misma, pues tal vez fuera la ocasión de derribar el monumento a Víctor Manuel, siempre tan descalificado por los *zevianos*, igual que el palacio de Venecia *falso de Assicurazioni Generalli,* y hasta, si se apura, cualquier otra cosa próxima a aquel lugar, pues todo es posterior a lo romano,

y hasta el Capitolio de Miguel Ángel ocupa en el cenit de la colina el lugar del templo de Júpiter.

Pero si proponer eliminar la vía para reconstruir el antiguo barrio sería más bien estúpido – nada peor en estos asuntos que tejer el tapiz de Penélope- eliminando la actuación del *sventramento* puede convertirlo definitivamente en un error, ahondando en sus consecuencias al destruir la estructura urbana que creó, hoy ya consolidada e histórica. La vía de los foros y su paisaje escénico forma parte de ciudad en su verdadera naturaleza de *collage*, de lucha histórica entre todas las *Romas* que allí se amontonan configurándola, lo que da a la cuidad su peculiar y principal valor.

En segundo lugar, y admitido el parque arqueológico como opción posible de la vía, ¿quién hará las reconstrucciones y cómo? Es de esperar que existan rancios profesores romanos, pero, si no, ¿quién de nuestros arquitectos contemporáneos que, todo lo más, hace poco que desempolvaron el viejo Vignola que tenían de estudiantes? Pero, ¿es que acaso las élites arquitectónicas actuales se sienten superiores a las de Viollet le Duc y de su escuela? ¿Ya se han olvidado de sus ironías sobre los *reconstructores*? ¿A quién recomendarán? ¿A León Krier, ilustre aficionado que apoya, por cierto, las ideas de Ayamonino? ¿O deberíamos defender la solera y recomendar nosotros a algún viejo académico nacional, a ser posible con experiencia en algún *pueblo español* o en regiones desvastadas? No niego que puedan hacerse reconstrucciones bellas y científicas, pero creo que el tiempo que es necesario para las mismas es muy superior al que duran las ideas como la que ahora se comenta. La espléndida reconstrucción del teatro romano de Mérida, por ejemplo, incompleta y arqueológica como la actual del Coliseo, fue cuestión de muchas décadas y de bastantes manos.

Elimínese la Vía del Imperio, si urbanísticamente se soporta –perder el recorrido en coche es, desde luego, un mal-, pero frénese un tanto las ansias de reconstrucción. Antes, al menos, deberían emprenderse los estudios de modelos y las reconstrucciones ideales dibujadas –aún sigue siendo un reto mejorar la maqueta de la Roma imperial que está en el Museo de la *Civiltá Romana*- y ello es ya bien difícil, largo y costoso. Por otro lado, resulta imposible creer que las necesidades de restauración en Roma sean éstas, a no ser que todo consista en un plan de ingresos turísticos.

Lo que seguro que es, en definitiva, es un signo de los tiempos, tiempos que tal vez duren sólo una mera temporada, y que den testimonio de cómo la moda historicista llega ya a instancias oficiales e ilumina como verdades incontestables y asuntos muy atractivos cuestiones que se inspiran en sensibilidades coyunturales. La mentalidad *post-moderna* más inmediata se filtra así en los problemas de monumentos, pero a la mayoría de quienes quieran disfrazarse de Viollet le Duc les queda ancho el traje.

CONTRADICCIÓN Y ACTITUD

Si, como conclusión y examinados los principios hasta ahora establecidos, debemos reconocer cierta ecuanimidad a todos ellos y, como ya habíamos avanzado, considerarlos y satisfacerlos, entraremos sin más en el reino de las contradicciones.

Ya el propio Viollet le Duc se debatió siempre a causa de la contradicción que supone la necesaria renuncia a la aportación personal y la obligada intervención.

Por un lado reconocería que *"...se impone una discreción religiosa, una renuncia completa de cualquier idea personal, de modo que en los problemas nuevos, cuando deban añadirse partes que incluso no hayan existido nunca, hay que situarse en el lugar del arquitecto originario y plantearse qué es lo que haría él si volviese al mundo y se encontrara frente al mismo problema".* Y, por otro, cuando se extiende sobre la necesidad de mantener en uso el monumento restaurado, exige *"la sagacidad del arquitecto, que tiene siempre la posibilidad de conciliar el papel del restaurados con el del artista encargado de satisfacer necesidades imprevistas. Por otra parte, la mejor manera de conservar un edificio es encontrarle un destino y satisfacer de tal manera las exigencias del mismo que no haya ya motivo alguno para otro cambio".*

En mantener con vida los edificios históricos está el origen de la restauración y, así el de las contradicciones. Aparecen éstas implícitas en el artículo 5º de la Carta de Venecia, cuando dice: *"La conservación de los monumentos queda favorecida por su dedicación a funciones útiles a la sociedad, siendo deseable tal destino cuando no altere la distribución y el aspecto del edificio".* Límite que nos lleva a recordar también ciertas contradicciones de la Carta del Resturo derivadas precisamente del respeto al *aspecto*, pues mientras se demanda la notoriedad de las partes nuevas como tales o se pide el cuidado de las superficies originales y pátinas de las fábricas, se solicita también que las consolidaciones estructurales se hagan con prótesis

no visibles al exterior, de modo que a estas partes nuevas, importantes por estructurales, no se les exige notoriedad sino camuflaje. Ello no está siempre claro –igual que tampoco lo está siempre la notoriedad de todo lo nuevo- y su admisión indiscriminada ha llevado a la práctica proscripción de los monumentos que los deja convertidos casi en falsedad estructural, en pastiche. Y, sin embargo, resulta muchas veces inevitable.

La contradicción es, pues, el pecado original de la restauración, y ninguna teoría coherente y unitaria podrá superarse en la obra concreta, en la que el arquitecto –obligadamente sabio frío y a la vez, artista, como quería Viollet- pueda reconocer el caso particular y configurar, con los medios que pone a su alcance tanto las técnicas constructivas como la generalidad de la disciplina, las acciones arquitectónicas que superan la contradicción.

Es la confianza en esta supremacía la actitud que nos permite restaurar, sustentándose hoy en dos bases principales. La primera, ya comentada antes, es la de considerar la misión del arquitecto como el *factum* del propio impulso que el edificio tiene, de su *espíritu* artístico, interpretando el monumento para *extraer* de él la actuación sin llegar a formarla desde uno mismo (13). La segunda es la de que nuestra intervención no única y, en consecuencia, no puede entenderse como algo aislado en un momento culminante de la historia del monumento, sino como un eslabón más de la larga cadena de intervenciones muchas veces con un incierto principio y siempre con un final desconocido.

Pues la mayoría de las obras de arquitectura que perviven y en las que interviene el restaurador son producto de sucesivas acciones, exigiendo, además, la propia vitalidad del monumento que la acción continúe, bien sea, por fortuna, sólo de conservación, o bien sean mayores, por abandono o necesidad de cambio.

Al acometer estas últimas será necesario enfrentar y situar en sus justos términos las morbosas palabras de Ruskin: *"Lo que constituye la vida del conjunto, el alma que sólo puede dar los brazos y los ojos del artífice, no se puede restituir jamás. Otra época podría darle otro alma, pero ése sería ya un nuevo edificio. No se podrá evocar el espíritu del artista muerto, no se podrá lograr que dirija otras manos y otras mentes".*

Hoy sabemos, sin embargo, que la gloria de muchos monumentos está en esas mano sobre mano de diferentes artistas, sin las que no tendríamos ahora la Giralda, el Obradoiro ni Roma misma, pero sin las que tampoco otros edificios más coherentes hubieran llegado hasta nosotros.

Notas

- Algunas partes de este texto proceden de una interesante y larga conversación con Gabriel Ruiz Cabrero.

1. V. J. Ruskin, las siete lámparas de la arquitectura.
2. V. Geoffrey Scott: "*The architecture of humanism*", versión castellana en Barral Ediciones, S.A., Barcelona, 1970.
3. El artículo 19 dice así: *"Se proscribe todo intento de reconstrucción de los monumentos, procurándose por todos los medios de la técnica su conservación, limitándose a restaurar lo que fuera absolutamente indispensable y dejando siempre las adiciones".*
4. El término *pastiche* es un italianismo que significa, por asimilación a la pastelería de fantasía, *aquel edificio que aparenta tener una construcción que no tiene*. Se ha asimilado a la arquitectura ecléctica y académica de modo impropio, aplicándose indebida e indiscriminadamente al historicismo, tenga la construcción que tuviere, error muy confuso.
5. Véase a este respecto, y en relación con los temas de estas notas, el trabajo de Ignasi Solá-Morales Rubió. "*Teorías de la intervención arquitectónica*", en Quaderns d'arquitectura i urbanisme, 155.
6. Véase a este respecto, y en relación con los temas de estas notas, el trabajo de Dionisio Hernández Gil "*Datos históricos sobre la restauración de monumentos*", en el catálogo de la exposición "50 años de protección del patrimonio Histórico Artístico, 1933-1983". Dirección de Bellas artes, Ministerio de Cultura.
7. Marcello Piacentini, arquitecto oficial romano durante el fascismo, proponía el congelamiento de la ciudad histórica como zona museística, llevando la vida y la cuidad nueva fuera de los recintos monumentales. Fue autor del *sventramento* de los *borghi* y de la Vía della Conciliazione, de acceso al vaticano. V. Enzio Bonfanti, "*Arquitectura per i centri storici*", trad. cast, en "La arquitectura racional", Alianza Editorial, Madrid, 1979.
8. Trad. cast. En Gustavo Gili, Barcelona, 1971.
9. Se llama *anastilosis* (castellanizando la palabra) a la acción de recomponer científicamente un monumento derribado cuyas fábricas se conservan desmontadas.

10. Este sería el caso, por ejemplo, de la propuesta de Rafael Moneo para la completación del Banco de España, cuyas diversas circunstancias hacían buena la respuesta.
11. *Sventramento* significa en italiano, en sentido figurado, el derribo de una gran parte de ciudad histórica para su remodelación moderna.
12. La revista A.A.M. ha publicado una carta de apoyo a Aymonino, firmada por algunos arquitectos entre los que están León Krier y Robert A.M. Stern.
13. V. Texto citado de Ignasi de Solá-Morales.

MONUMENTO Y PROYECTO MODERNO

Roberto Fernández

La crisis de los valores culturales, de la memoria y del patrimonio arquitectónico se agudiza frente a los procesos acelerados de la construcción y producción del hábitat en el contexto metropolitano contemporáneo. El proyecto posmoderno que pertenece a un pensamiento conservador trata de moderar los procesos radicales de transformación de la ciudad. Las alternativas propuestas abordan aspectos lingüísticos y formales, vacías de contenidos sociales: valores que han de ser conservados a través de la intervención crítica e interpretativa en los conjuntos históricos para que ellos puedan recuperar la plenitud de su función.

El concepto de «monumento», principalmente por los aportes teóricos de A. Riegl, es específicamente «moderno»: como dice el pensador austríaco, puede hablarse de un «culto moderno a los monumentos». Habría que recordar aquí a Heidegger, en su concepción sobre la temática del monumento. En efecto, según sostiene Vattimo, (1) el «monumento está hecho para durar, pero no como presencia plena de aquello que recuerda que permanece precisamente sólo como recuerdo» con lo que se afirma que «la verdad del ser mismo no puede darse para Heidegger sino en la forma de rememoración».

La conciencia «monumental» -es decir, la sensación de coexistencia con piezas materiales de una historia anterior- ya estaba presente en culturas antiguas, preferentemente la romana y bizantina, pero la voluntad sistemática de interactuar activamente con los monumentos es típicamente moderna. Habría que considerar aquí que la «conciencia monumental» romano-bizantina está claramente articulada en una voluntad de «coleccionismo», que no sería sino la cara superestructural, cultural – ideológica, del proyecto político «sincretista» implícito en la recurrente idea imperial de las distintas fases de la «pax» romana. Esta voluntad sistemática debe entenderse como el acuñamiento y desarrollo de los aparatos conceptuales para tratar el tema monumental, con los cuales, y a través de los conocidos aportes liminares de Viollet, Ruskin, Boito y Giovanonni, se instalan las diversas ideas de «patrimonio» y «conservación»: es decir, los criterios valorativos acerca de «qué» elementos son parte patrimonial y los procedimientos de intervención acerca de «cómo» garantizar su tutela, tratamiento, y conservación.

Obviamente, el emerger conceptual de esta idea de «monumento» como componente material de la realidad histórica anterior introduce, en la modernidad, el problema relativamente nuevo de la articulación o interacción de lo nuevo y lo antiguo. O sea, el problema teórico del proyecto «nuevo» que debe «dialogar» con determinada clase de preexistencias. Se dice aquí que el tema es relativamente nuevo, puesto que ocupó parte de las preocupaciones teóricas de la tratadística renacentista –en las ideas de Alberti, por ejemplo, y en sus ejercicios de proyecto como San Andrés de Mantua- y en proyectos concretos, como por ejemplo la propuesta de Palladio para el Palazzo della Ragione, en Vicenza, o la larga saga de intentos de completar proyectos de largo desarrollo, como el caso de la fachada del Duomo de Milán. Parte de las teorías proyectuales de la tratadística renacentista consistirán, básicamente, en intentar fundar una lógica del nuevo proyecto arquitectónico en el seno de su inevitable contextualización en el «caos» urbanístico medieval.

Quizás sea en el Renacimiento cuando surge filosóficamente una noción de «modernidad» manifiesta en conciencia de una cierta continuidad y devenir de la Historia que se traduce en una dinámica de las transformaciones materiales, con lo cual a la vez que se abre el espacio de «libertad» de la actuación humana transformadora se abre también el espacio de «peligro» de ruptura de las huellas testimoniales de la historia anterior.

Sólo un momento moderno (o «posmoderno») como el designado cono «fin de la historia» es el que avalaría una etapa de suspensión (de las transformaciones materiales), que supondría, a la vez, congelamiento y coleccionismo: interrumpido conceptualmente el flujo de la Historia como campo de transiciones, es posible la instalación conservadora plena de un territorio absolutamente plagado de artefactos «con-

gelados», por parte de una infinita -y final- colección: el «paraíso» del mundo como «patrimonio».

Pero será dentro de los fermentos ideológicos de la modernidad cuando la dialéctica entre lo nuevo y lo antiguo cobrará fuerza fundacional. Por ejemplo, en las ideas cientifistas del racionalismo alemán, en las iconografías del futurismo o el virtual esquema de «tabula rasa» (del viejo marais parisiense) en el Plan Voisin de Le Corbusier. En éstos y otros ejemplos paradigmáticos de la modernidad, lo antiguo queda disuelto en la radical apelación a una operación de arquitectura y ciudad totalmente nueva, en la que todo puede y debe ser materia innovadora, a menudo como una voluntad fáustica de generación de nueva urbanidad por la pura reproducción acumulativa de fragmentos de nuevo diseño, como los «siedlungs» germánicos o los «inmuebles type» de Le Corbusier. La arquitectura ya no resulta deducida del análisis tipológico–urbano, sino que una nueva tipicidad maquinista «cientificista», que estipula otra clase de objetos. Incluye los términos utópicos de la voluntad de configurar una nueva conformación urbanística. Esas «máquinas» pueden evocar, en su forma, elementos ideológicos previos –como las cartujas que tanto impactaron el diseño de «inmuebles type» en Le Corbusier o los «tracé regulateurs» que Rowe identifica tanto en Palladio como en casas de Le Corbusier- pero su acumulación generativa debería crear una nueva ciudad, con un tejido distinto, en el que, por ejemplo, elementos tradicionales como la plaza, la calle, o la fachada continua, pierden absolutamente su fuerza urbana conformadora.

Sin embargo, el «triunfo» ideológico que esas ideas recibirán en el contexto de la Carta de Atenas y la filosofía del CIAM, representa los términos del comienzo de su fracaso histórico, las miserias urbanas de la tardo–modernidad (sobre todo en el hábitat periférico de la reconstrucción de la ciudad europea) y los argumentos cuestionadores con que se presentará parte del discurso del «posmodernismo», en principio, un desencantado intento de recuperar algo de «urbanidad» historicista, a menudo desembocado en una superficial renovación estilística.

La «modernidad historicista» italiana –con Rogers, Scarrpa, Gardella, Quaroni, Ridolfi, De Carlo, Rossi, Grassi, etc.- junto a las reformulaciones conceptuales de Kahn y al desarrollo de la plataforma crítica al CIAM en el movimiento llamado Team X–con los Smithson, Grung, Van Eyck, Hansen, Fehn- suponen, desde el escenario de los primeros sesenta, el planteamiento de una condición en que la articulación de los nuevo y los antiguo, entre el proyecto moderno y la ciudad histórica preexistente, deberán reintegrarse en diferentes concepciones de proyecto, en las que las ideas de «conservación» y «patrimonio», de manera latente o manifiesta, vuelven a un plano preponderante.

EL VALOR MODERNO

Contradictoriamente, pues, «lo moderno» adviene como una tensión entre una voluntad «finalista», de congelación y colección junto a una «liberación» de las actuaciones transformadoras. Esta tensión quizás coincida con las contradicciones entres las nociones de «modernidad» (cultural) y «modernización» (socio–productiva). El sistema axiológico «moderno» posee en principio dimensiones dialécticas, que van de la apología a la coexistencia conservadora–acumulativa con la «colección de los hechos del mundo», a la exaltación del potencial de transformación, sobre todo en relación con la dinámica del cambio «progresista» en las esferas antropológica y tecnológica. El «progreso» entendido, desde luego, como una fase superior de las formas de generación de renta y acumulación de capital que presenta esta etapa hegemónica del desarrollo capitalista.

Si una «modernidad final» (o «posmodernidad») es esencialmente conservadora, defensora de una nueva (¿y definitiva?) «Pax» omnicomprehensiva, hay una «modernidad inicial» -con contenidos utópicos y energías no neutralizadas- que afirma, positivamente, el «valor» transformador.

Desde el punto de vista antropológico, esta «modernidad inicial» presencia la tendencia general de los últimos cincuenta años hacia la completa urbanización del mundo. La habilidad contemporánea, como planteaba H. Lefevbre, (2) es unívoca y conduce irreversiblemente a una completa habitabilidad urbana, y más aún, según las tendencias, a condición de habitar en grandes centros, que tiende a generalizar el paradigma metropolitano. La graduación habitativa tradicional, que articula campo y ciudad, pierde diversidad y se transforma y homogeneiza en pocas alternativas antropológicas, entre las que descollará la moderna contradicción entre el centro y las periferias. Las periferias mantienen o agudizan los déficit de habitabilidad, otrora agrarios, sin la compensación de estructuras productivas y asociativas que mantenían las pequeñas comunidades rurales. La retención de algunas cualidades campesinas garantiza algún nivel de mínima calidad de hábitat en algunas áreas urbanas periféricas recientes, como en

zonas marginales de la ciudad de México. Estos acelerados cambios antropológicos del hábitat de la «modernidad» introdujeron algunas de las causas de crisis respecto de la memoria y el patrimonio de los asentamientos preexistentes. Por ejemplo, el desarrollo de alternativas tipológicas nuevas –como el hábitat «social» de los pabellones de viviendas colectivas- que fueron generando, por así decirlo, novedades «malsanas», creaciones tipológicas de bajísisma calidad social y notoria merma en la relación con las estructuras urbanas precedentes. La ruptura de la continuidad e integración urbanas significó el desmantelamiento de tradiciones tipológicas y tisurales que se convirtieron en grandes fracasos psico–sociales.

Los cambios tecnológicos de la «modernidad» -entusiásticamente tratados, por ejemplo, en S. Giedeon, y cáusticamente en L. Mumford (3)- acompañan el proceso genérico de urbanización generalizada, operando también drásticas transformaciones sobre las tradiciones habitativas. El despilfarro energético que va de 1955 a 1975 es otra de las operaciones «regresivas» que el «desarrollo tecnológico» infiere a las tradiciones habitativas urbanas. Las transformaciones tecnológicas en el transporte, las comunicaciones, la circulación de personas y cosas, la producción y el consumo introducen factores de complejización de la vida urbana contemporáneas que resultan altamente desequilibrantes para la entidad de los organismos urbanos, y por lo tanto para las posibilidades de una administración y transformación racional de sus soportes físicos. Los años finales del periodo «tardo industrial» acometen daños irreversibles en esos soportes, que la marcha de la economía mundial ya en los recesivos años noventa moderó relativamente dando paso a los discursos «posmodernos» del pensamiento «conservador», «el fin de la Historia» o el «crecimiento cero».

La macro–urbanidad y la hipertecnologización (fenómenos dominantes de la «modernidad inicial») generaron los factores de «inhospitalidad» moderna, detectados por Hidegger, y las consecuencias generales del «malestar metropolitano» típico de los años ulteriores a la ilusión del «welfare» indefinido y algunas características preocupantes del mundo contemporáneo. Por ejemplo, la hipertrofia del consumo y la creciente ideologización/alienación de las necesidades: una consecuencia de estas circunstancias de «malestar» cultural será el debilitamiento o la anulación de «valores» de identidad patrimonial, de identificación comunidad/lugar, severamente cuestionados en nombre de esta figura de progreso (falsamente) homogéneo.

Otro rasgo es la valoración social y política de la adaptación a las nuevas (y ficticias) condiciones de vida, lo que equivale al peligroso declive moral de la tardo – modernidad. Condiciones elementales de justicia social y derecho a la vida –latentes e Europa, por ejemplo, durante el siglo XIX- hoy se someten a los efectos colaterales de «políticas de equilibrio» que significan «naturalizar» un «fin de la Historia» supuestamente ajeno a términos de moral política. Esa misma «inexorabilidad» presencia la destrucción de los soportes naturales y hasta la virtual mutación psicofísica de los habitantes urbanos: más que controlar la regresividad de la atmósfera de la capitel de México parece hoy más posible propiciar una mutación genética del aparato respiratorio de los mexicanos. Así, una condición de «modernidad» parece liquidar os imperativos axiológicos morales a una suerte de neodarwinismo de «supervivencia natural». Este esquema, desde luego, también se aplica sin más atención que a la convivencia económica en el campo de los soportes urbanos materiales, y librados pues, en esa genérica «competitividad mercadotécnica» que homogeneiza el mundo y la cultura contemporánea. El auge de la complejidad –signada por la autonomía del desarrollo tecnológico- estipula ese camino interminable de «adaptabilidad» (biológica, social) en la cual la «lógica» de la tecnoestructura es preponderante respecto de lo social, creando el vacío moral del que hablamos, o lo que Illich llama la «crisis de la convivialidad», es decir, el crecimiento de situaciones que complejizan y deterioran la convivencia social. Los problemas de adaptabilidad que la nueva condición cultural plantea, suponen, inexorablemente, nuevos problemas de «convivencia» con el mundo material. Esa «materialidad incómoda» suele despacharse al territorio de la banalidad «kitsch», de la desmaterialidad o de la anomia carente de identidad: condiciones todas que agudizan, desde esta situación de «modernidad», la supervivencia de aquello que nos referimos como «patrimonio cultural y físico», afianzándose la concepción «moderna» de una axiología que reivindica la transformación «per se».

El discurso de la «modernidad» sin embargo y aún desde nuestra perspectiva es todavía más completo. Hay una faceta ideológica de la «modernidad» que es su potencial de generación de utopías. Este aspecto sigue operando, por una parte, en el hecho por el cual una condición de la «modernidad» es la mera consumación de utopías anteriores. En efecto, vivimos en la realización de utopías previas: por ejemplo, la especialidad compleja de Piranesi o las «inge-

nierías sociales» del siglo XVIII, y tan elocuentemente desgranadas por las investigaciones de Foucault (5): lo que se imaginaba o pensaba «utópicamente» en el siglo XVIII, hoy constituye escenarios de «realidad», en todo caso, posibles porque tuvieron lugar aquellas elaboraciones. Una característica de la «modernidad» es la capacidad, por una parte, de convivir con el pensamiento utópico y, por otra, de realizarlo extemporáneamente. Así como el sistema axiológico moderno tiene que tomar posiciones con lo histórico –en tanto preexistencia, tendencia y procesos- también debe medirse con lo utópico –en cuanto pre figuraciones, no–lugares que operan como pre–lugares, etc.

Otra característica específica de la «modernidad» es lo que dio en llamarse la «crisis ambiental». Los «problemas ambientales», en tanto deficiencias en las relaciones entre grupos sociales y fragmentos de naturaleza parecen ser temáticas históricamente recurrentes, situaciones que se convirtieron en ajustes (de la sociedad o de la naturaleza). Pero la conversión de tales recurrencias en una figura «final» de «crisis» medianamente irresoluble –en lo relativo a la constitución de una cierta entidad de «megaproblemas»: extinción de recursos no renovables, crisis del ozono, etc.- es una situación inédita, casi a–histórica o propia del «final de la Historia». La condición global de «crisis ambiental» relativiza toda teoría económica y antropológica de la habilidad: supone considerar la «salvación» hipertecnológica de la humanidad y «(re) valorar» los términos de mutabilidad indefinidos, a través de los artificios biotenológicos, de la criatura humana y debe asumir positivamente, una actitud genérica de afrontar un permanente y absoluto «reciclaje» adaptativo del mundo (físico y relacional, de la instalación en la cultura material y de las relaciones humanas). Desde luego, aún en su incipiencia antropológica, esta situación de «modernidad» insinúa el desarrollo de otro campo de «valores» (estilos de vida, formas de supervivencia, dimensiones de goce y transcendencia, etc.). En uno de sus últimos textos, J. Baudrillard (6) presenta, como un signo ominoso de lo moderno, el fenómeno de la omnipresencia de lo moderno, el fenómeno de la omnipresencia del «reciclaje»: «No escaparemos a lo peor, a saber, que la Historia no tiene fin, dado que los restos, todos los restos –la Iglesia, el Comunismo, las Democracia, las etnias, los conflictos, las ideologías- son indefinidamente reciclables. Lo que es fantástico es que nada de lo que se creía superado por la Historia desapareció verdaderamente, todo está listo para resurgir, todas las formas anacrónicas, intactas e intemporales, como virus en el fondo del cuerpo. La Historia se liberó del tiempo cíclico para caer en el orden de lo reciclable».

Cuatro dimensiones, en definitiva, parecen tensar los términos en que formulan la cuestión del «valor moderno», en general, y en particular en relación con los temas «patrimoniales». En primer lugar, una figura de «modernidad terminal» que parece preconizar el congelamiento y el coleccionismo como forma «conservadora» de acompañar, desde el campo de la cultura material, el fenómeno del «fin de la Historia». En cierto sentido, como sostiene O. Mangin (7), se trataría del apogeo de «una memoria sin historia», o parafraseando a P. Nora, (8) se trataría del despliegue de una compleja «pasión memorialista», que se manifiesta, según este autor, en la búsqueda de los «lugares de la memoria»: es decir, podría hablarse de una congelación del tiempo en cuanto se procura su «espacialidad» de coleccionista, la identificación fundante de «lugares». En segundo lugar, la perduración de una motivación fundante de la «modernidad inicial», situada en la hipervaloración de los cambios y transformaciones, acompañando los grandes procesos históricos, antropológicos, y tecnológicos y el fenómeno irreversible de la urbanización total de los estilos de asentamientos. En tercer lugar, la coexistencia de vida y pensamiento, de prácticas sociales con la dimensión de producción de utopías: viviendo utopías anteriores y verificando, en la aceleración histórica, la consumación de utopías contemporáneas (como el fin de la secularidad en el auge de los «fundamentalismos» islámicos). En cuarto lugar, la situación de atravesar el tiempo histórico de una probable condición de «crisis ambiental» de carácter y profundidad históricamente inéditas y con imprevisibles consecuencias de transformación y adaptación de sociedades y soportes habitativos.

PERMANENCIAS ARQUITECTÓNICAS

Se puede plantear toda la temática del patrimonio y de la conservación sólo a partir de la existencia de un sustrato material, de unos componentes físicos que vienen a constituir la trama de soporte de los grupos sociales. En efecto, sólo a partir de la instalación dilatada de un grupo social tiene sentido plantearse el tema del patrimonio y de la conservación material. Las tribus nómadas bereberes norafricanas o los asentamientos «naturales» indígenas carecen del espesor material fuera del cual sólo es posible plantearse el tema de las tradiciones, como sistema de elementos inmateriales de patrimonio (los rituales agrícolas o iniciáticos sexuales, las

invocaciones panteistas, las ceremonias cotidianas o extraordinarias de la vida social). La indagación sobre el patrimonio material –los artefactos habitativos- se efectúa de forma análoga a la investigación de la «renovación» de un recurso natural, estrechándose esa proximidad etimológica del antiguo alemán – de las tribus germánicas- entre «cultura» y «cultivo».

El punto de partida, pues, de la reflexión sobre las cuestiones del patrimonio es lo que puede reconocerse como «permanencias arquitectónicas», trazas o residuos de un orden habitativo formulado con algún principio de perdurabilidad histórica. La economía urbana inherente al concepto de «damero», tal como viene de las primeras «ciudades» indostánicas – Mohenjo Daro- y luego enlazada con la larga tradición hipodámica–romana, colonial–renacentista, colonial–americana, debe entenderse como un ejemplo de esta «permanencia», en cuanto un orden anterior incluso a la instancia de la formalización que supone ser casi una condición «natural» de la segregación urbana, una cualidad fundante de la modalidad de la «instalación» social en la máquina – ciudad.

Sobre este fundamento existe una densa acumulación de «performances» concretas en tales instalaciones: las «trazas» en cuanto matices de distinción entre lo privado y lo público, entre permanecer y el transitar (dentro y entre los asentamientos); los «tejidos» en tanto estructuras de agregación/segregación de las unidades de instalación (en tanto relación con «escalas» de entidad social –fundamentalmente, la familia- y en tanto relación con la distinción de las actividades urbanas –producción, acopio, intercambio, administración social, y vida individual/familiar/tribal-; los «tipos» en tanto tipologías genéricas de definición de los tejidos y los «monumentos» en tanto elementos diferenciales de la continuidad de las instalaciones (es decir: «contra tipos» en tanto tipologías no genéricas sino específicas y de escasa o nula repetibilidad).

Este conjunto de definiciones formales permiten resolver analíticamente (des–componer), la forma de las grandes tradiciones habitativas, fundamentalmente la «occidental» (el damero), la arábiga (la «kasbah») y la hibridación de ambas (el burgo medieval). Desde luego, se expresan con singular nitidez didáctica en las operaciones «fundacionales» de instalaciones: desde las «bastides» francesas a los burgos hanseáticos de los caballeros teutones; desde las ciudades «ideales» renacentistas a las prescripciones de las Leyes de Indias de la colonización española de América.

El tema de las «permanencias» posibilita de este modo la instancia de una arqueología conceptual y material del conjunto de las instalaciones urbanas; fija, por así decirlo, el «capital originario» sobre el indagar, evolutivamente, la cuestión del «patrimonio». Como la articulación históricamente evolutiva de la «lengua» y el «habla», también permite dar cuenta de la relación entre invariantes (discretas) y transformaciones (infinitas) de dicho «capital originario».

Ahora bien, tales «permanencias», si bien pueden fundar categorías teóricas (en tanto resultan recurrentes), se manifiestan concretamente, es decir, a partir de una determinada formalización en un soporte previo de «naturaleza». La instalación urbana puede entenderse como un despliegue de aquellas características sobre un territorio concreto: bosque, valle, ribera, promontorio, etc. Territorio concreto que posee la peculiaridad de unos rasgos constitutivos y una estructura emergente o «paisaje». Podría hablarse de un «locus» originario, en el sentido de una estructura con determinadas especificidades en la que se «inicia» el procedimiento de transformación que es el desarrollo de una ciudad, con sus elementos de «permanencias» descritos. En cierta forma, por lo tanto, puede hablarse de un «locus» natural o previo, resultante del «paisaje» originario y de un «locus» urbano o transformado, que no es sino la consecuencia del cruce de aquella condición originaria natural y la manifestación específica de las «permanencias». «Locus» natural y urbano son las expresiones en las cuales se verifica la especificidad de un asentamiento determinado, independientemente de la recurrencia a los elementos de «permanencia». Las ciudades tienen trazas, tejidos, tipos y monumentos que pueden homogeneizarse en un número discreto de alternativas, que son susceptibles de clasificación y generalización; pero cada una se identifica con un «locus» preciso y único, que surge del diálogo histórico del «locus» natural u originario y el variable «locus» cultural o resultante de dicha historia urbana concreta.

El «locus», como singularidad, forma la «experiencia» de una ciudad determinada. En toro escrito (9) hemos planteado el problema del desarrollo de las relaciones entre arquitectura y ciudad como el desarrollo de dos campos de reflexión: uno, la «construcción», que ligaríamos a la ejecución de las «permanencias», es decir, a la variable «performance» (culta, popular, central, periférica, etc.) de materialización del arsenal invariable de las «permanencias» (trazas, tejidos, tipos monumentos). Otro campo de reflexión es el de la «experiencia», en tanto grado de presencia de la conciencia del «locus»

originario y transformado. La «experiencia» es como el «capital cultural» acumulado en una comunidad determinada. La experiencia, en tanto conciencia colectiva del «locus», la configuran toda clase de pensadores, incluso «cronistas» como el Hopper de las inhóspitas calles neoyorquinas o el Benjamin de los paisajes parisienses o el Berlín de 1900. Así, la «Práctica de la Arquitectura» es el ejercicio de la «Construcción de las Permanencias», y la «Teoría de la Arquitectura» es la articulación de Construcción y Experiencia.

En la derivación histórica de la relación entre construcción y experiencia, aparecen algunas cuestiones de interés en el orden de las prácticas arquitectónicas, o sea en la temática de las diversas «performances» sobre la construcción de las «permanencias». Podríamos ahora sostener que, en cierto sentido, el tema de las «conservación del patrimonio» es una cierta relación entre «construcción» (es decir, ciertas afortunadas «performances» de «permanencias», por lo tanto, «patrimonio») y «experiencia» (como reconocimiento, y por lo tanto, adjudicación de un «valor» que debe ser instancia de «conservación»). Desde esta perspectiva general, se abordará la consideración de cinco temas de interés:

- La ampliación de la «experiencia» (en tanto conciencia del «locus») en la conformación de una expansión del concepto de «patrimonio»: del monumento al territorio.
- La idea de «centro» -y en particular, la de «centro histórico»- como lugar de «condensación» de la experiencia», y por lo tanto, de exacerbación del concepto de «conservación».
- La idea de «no-centro» (es decir, intersticios y periferias) como elementos genéricos del «locus» urbano en donde no se articulan fecundamente construcción y experiencia.
- La idea de «palimsesto» urbano –o colección de «fragmentos»- como territorio para el desarrollo de una conceptualización teórico-práctica que funde un «urbanismo de integración».
- Los fenómenos de «ritualidad» que operan en la fundación y origen de un determinado «locus» urbano.

El concepto de «monumento» -entendido como concentración o sitio privilegiado de la experiencia- ocupa toda la primera fase moderna de la conciencia de «conservación» del patrimonio. Se trata, como se sabe, de la dialéctica que atraviesa toda la segunda mitad del siglo XIX, entre la postura «positivista» (Viollet-le-Duc) y la postura «romántica» (Ruskin). Para resultar efectivamente «positivo» -y científico- en su proceder, Viollet restringe su área de actuación a un campo de objetos sancionados con valor histórico, a los cuales es posible someter a la búsqueda de una condición «ideal» que incluso puede y debe superar la condición fáctica originaria. De los muchos momentos posibles de la «vida histórica» del objeto monumental, sólo el que manipulará científicamente, el «restaurador» puede encontrar la plenitud teórica del «monumento». Por eso será necesario en Viollet conjugar conocimiento histórico y técnico para poder asegurar la «plenitud» monumental de unos pocos objetos esenciales (Notre Dame, Pierrefonds), los que serán «intervenidos» de un modo didáctico ejemplarizante.

Ruskin piensa lo contrario: el «monumento» es tal sólo si se asume su «historicidad», incluso su «regresión/desaparición» histórica. De allí el valor monumental reconocido al residuo o la «ruina» (lo que era Pierrefonds antes de la intervención de Viollet). Paradójicamente, esa voluntad de «fruición sensible» latente en Ruskin le induce a no concentrar su pensamiento/acción en unos pocos objetos selectos, sino que será posible reconocer una «monumentalidad» comprehensiva en «locus» integrales que deberán ser reconocidos como tal (Venecia, Verona en los ejemplos que toma Ruskin).

Los italianos Boito y Beltrami conjugarán esa dialéctica entre «cientifismo» puntual y «ambientalismo» que desembocará en Giovannoni, en los criterios de «expansión» de la conciencia y práctica restauratoria a vastas integraciones, tal como se irá documentando en las diversas «cartas» o documentos fundadores de la Teoría contemporánea de la «restauración» (Atenas, Venecia, Amsterdam). F. Gurrieri (10) sintetizará estos criterios en el título de su libro, *De la Restauración de Monumentos a la Restauración del Territorio*, programa que subsume el problema de las ciudades y los centros históricos y pasa a considerar la «territorialidad» -en tanto depósito de las acciones humanas en la transformación del paisaje natural- como el campo ampliado de las prácticas de intervención, naturalmente llegando a la necesidad de imponer la «axiología» conservacionista en un área mucho más ardua y contingente, en la que operan los «saberes» de la Urbanística y le Planificación Territorial y las fuerzas «non sanctas» de la especulación inmobiliaria en su faz de transformación económica del espacio global. De alguna forma, ha terminado de operarse una traslocación del campo originario de la «conservación del patrimonio», por la cual algunas de sus ideas/valores deberán intentar «adjetivar» ahora el proceso de las transformaciones de los territorios, signado por unos intereses respecto de los

cuales la postura «conservacionista» (e incluso, globalmente, la «ecología» o «ambiental») asumirá el rango de una «ideología», supuestamente reductora o moderadora de dichas transformaciones, en tanto se procure valorar la permanencia de algunas de sus cualidades históricas originarias.

En el camino histórico teórico que va del «monumento» al «territorio», todavía hoy la posición «intermedia» de los llamados «centros históricos» tiene un lugar preponderante. En efecto, se trata de reconocer en esta entidad una dimensión urbana que sin embargo parecería susceptible de ser considerada como un «monumento» complejo. Lugar en realidad «antiguo», condensaría en su historicidad dilatada rasgos ideales de «memoralidad». La cuestión del «centro histórico» ya aparece formulada a instancias de Giovannoni, en la carta de Atenas de 1931, como el tema del «ambiente» de los monumentos, lo que continuará en una postura que culmina en el artículo 7 de la carta de Venecia, de 1964, en donde se postula enfáticamente que «el monumento no puede ser separado de la historia de la que es testimonio ni el ambiente donde se encuentra». En realidad se procuraba sostener en criterio «ambiental» que sin embargo había puesto en marcha concepciones equívocas, como el «congelamiento museístico» que proponía Piacentini, el arquitecto oficial fascista o las posiciones «antimodernas» de conservacionistas como Cerdena, Bonelli o Brandi, radicales opositores a la «inserción» de lo moderno en lo antiguo. Brandi, por ejemplo, hablaba de una «incompatibilidad por naturaleza de lo moderno y lo antiguo, vista la espacialidad antiperspectiva de la arquitectura moderna». El resultado conocido es la contraposición entre actividad y forma en los centros históricos, en el sentido de que una absoluta intangibilidad de los mismos ocasionó la pérdida de su vitalidad, o bien, cuando se procuraron inversiones «restauradoras» se operó, virtualmente, la expulsión de los pobladores originales y de las viejas funciones centrales. Si bien toda una arquitectura «contextualista» se montó para propiciar pequeñas y refinadas microintervenciones (se alude, especialmente, a las propuestas de los italianos Rogers, De Carlo, Gardella, Albini, Rodolfi, y también a una activa intervención en Barcelona, que culmina, bastante felizmente, en la revitalización de la Ciutat Vella), lo cierto es que ha predominado una tendencia normativa integradora, elocuente en el fracaso de la actuación de Bolonia, y resultados que oscilan desde la transformación elitista («centrificación») de los centros hasta una caracterización de tutela puramente fachadista, amén de las conservaciones alentadas por la mera utilización de corte turístico. Si no se quiere «sacralizar» -y por lo tanto, extinguir- la vitalidad de la «experiencia», que requiere la plenitud de la vida social, o sea, la continuidad de la historia, es preciso avanzar en las posturas intervencionistas, fragmentaristas pero realimentadoras de la complejidad funcional de los centros, sutiles, críticas, no imitativas, interpretativas del «elan vital» que en todo caso califica la perdurabilidad del «locus» como campo de la experiencia social dinámica. En un terreno de actuación que requiere análisis de las «permanencias» y, desde esa postura, una capacidad proyectual instalada en el concepto de «revitalización», un tratamiento no necesariamente «especializado» ni ligado a los rigores técnico-filológicos de la tutela monumental. Las experiencias concretas de casos como Urbino y Alcalá, si bien ligadas a la revitalización de la función de Universidad (que debería extenderse al concepto más amplio de «centro terciario») suponen ejemplos a considerar especialmente.

El tema de las «permanencias» respecto de lo «no-central» no sólo deberá referirse a lo que carece de espesor histórico, sino también a lo que posee, por así decirlo, un déficit de «forma». En realidad, todo asentamiento en su conjunto y en su disposición territorial posee «historicidad», es decir, resulta del desarrollo diverso de procesos que van constituyendo arrabales, fronteras como las murallas, los límites geográficos o las áreas especiales (verdes, industriales, etc.), barrios como zonas especializadas de un asentamiento, intersticios entre zonas especializadas o entre éstas y las «fronteras», etc. La mayoría de estos sucesos urbanos se liga a determinados procesos que merecen un análisis, quizá con más rigor que el de las «permanencias ortodoxas» (los trazados fundacionales, los tejidos, los tipos y monumentos originarios, etc.). P. Panerai (11) fundamenta sus análisis urbanos especialmente alrededor de estos procesos, que él denomina de «crecimiento» y que suponen confrontaciones y conflictos –a solucionar con el Proyecto- de «límites» y «barreras». A veces estos procesos dan lugar al desarrollo endógeno y autónomo de entidades de barrio de suficiente «historicidad». Algunos de estos casos son materia de enfoques «microhistóricos» de interés y en otros se instituyen categorías de nueva «centralidad» (mini o subcentralidad) de importancia respecto del asentamiento en su conjunto. Esa condición de «subcentralidad» procede no sólo de la «experiencia» que acumula el grupo local (la fuente de su «identidad» como tal), sino asimismo de la adquisición de una situación de «urbanidad», que debería entenderse como una adecuada

dosificación entre autonomía del «subcentro» o entidad de «barrio» y el grado de «integración» urbana (o sea, de la relación subcentro/centro). Un problema específico de algunos arrabales modernos –las agrupaciones de «pabellones» monofuncionales, los grupos-dormitorio desplegados en las periferias urbanas desde la posguerra hasta los ochenta- es precisamente la nula identidad de tales potenciales áreas subcentrales y la escasa o deficitaria «urbanidad», en el sentido de adecuada integración centro/subcentro. La nula identidad subcentral deriva de la monofuncionalidad (y de la consecuente «anomia» antropológica) y la escasa integración, de una sesgada interpretación de la eficiencia urbana (por ejemplo, favorecimiento de tiempos razonables de traslado en transporte individual, para hacer más eficiente la función-dormitorio). Hay diversos estudios sociales sobre estos fracasos urbanos funcionales.

Toda la cuestión de lo «no-central» merece una consideración de las «micro-historias» (para «espesar» la «microexperiencia»), así como una reflexión sobre el proyecto que acierte con la «construcción» que retome la continuidad con las «permanencias» como factor primario de identidad y de intento de obtención de «urbanidad». En este punto merece un especial análisis el tema de las trazas, los tejidos, las tipologías, las relaciones de espacios públicos y privados y la vitalidad programática de grupos de equipamiento comunitario, en las áreas periféricas o no-centrales, de «historicidad débil» y condiciones «precarias» de «forma».

Un tema sustancial de las realidades urbanas contemporáneas, ligado a la dialéctica ya citada entre centros y no-centros, es asumir la condición actual (sobre todo, en la dimensión metropolitana) bajo la idea de «palimsesto», o colección de fragmentos de diferente historicidad, identidad y posibilidades. En efecto, esta condición supone, en un sentido, la clausura de la voluntad integradora y omnicomprehénsiva de los grandes planes de desarrollo urbano y, por lo tanto, la necesidad de asumir un «planteamiento de proyectos». Aun con sus evidentes limitaciones, iniciativas recientes como el sistema de proyectos urbanos de Barcelona, los trabajos madrileños del Nuevo Sur o del Pasillo Verde, la expansión de la Ría de Bilbao, las veinte ideas de Buenos Aires o los trabajos conducidos en Milán por P. L. Nicolin (con su propio trabajo de Porta Génova) –por nombrar unos pocos y diversos ejemplos- suponen avances en la discusión de la ciudad de «fragmentos». Ciertamente, una forma de atender la reintegración sistemática y policéntrica de las aglomeraciones estará sin duda signada por este «empirismo» de palimsesto: forma que supone riesgos –sobre todo, por sus posibles derivaciones en procesos de especulación inmobiliaria- pero en la que parece posible reintroducir cuestiones como la integración urbana, la reflexión sobre las «permanencias» y la voluntad de articular (nuevas) experiencias y construcciones. Algunas relativamente afortunadas operaciones históricas – desde la Strada Nuova genovesa hasta el Amsterdam Sud de Berlage- tuvieron, «in nuce», una concepción equivalente.

La cuestión de la «ritualidad» de la fundación originaria de un «locus» quizá se anexe al recrudecimiento de esta suerte de dessecularización tardomoderna: «La revancha de Dios», que argumentan varios pensadores franceses (ver, por ejemplo, la compilación reciente de G. Kepler, *Les Politiques de Dieu*, (12) o la vigencia reactualizada de un pensamiento transracionalista, visible en los nuevos «usos» de Heidegger o Lévi-Strauss. Lo cierto es que un motor fundante de «experiencia» siempre ha sido, a la manera de un «capital originario», el ritual de fundación de un asentamiento, ligado a una tematización sobre el territorio natural y/o a la «sacralización» de una geometría generadora. No hace falta remitirse a las adivinaciones rituales de los «arúspices» romanos o al trazado religioneo de «canchas» y «ceques» en la tradición andina, sino más recientemente al esoterismo incluido en la definición de las nuevas ciudades americanas del siglo XVIII (los trazados masónicos de Washington) e incluso al trámite de una ocupación ilegal de un «pueblo nuevo» en los alrededores de Lima, en los primeros sesenta. Como señalaba el ensayista argentino H. Murena (13) cuando aludía a la «ciudad sin nombre», la escasa ritualidad originaria del caso que se trata, la ciudad americana colonial, debe ligarse a un concepto de reducción funcionalista original, de la voluntad de conformar una «ciudad campamento», instantánea y rentable, en lo posible, que niega la conformación de una «experiencia» histórica. Lo que equivaldría a sostener, con Heidegger, que la «inhospitalidad» de la ciudad moderna es su deliberada abstracción (o reducción)a una monofuncionalidad, que debería combatirse en origen (sobre todo, en la necesaria re-fundación de las periferias) con una capacidad simbólica de construir el ritual constitutivo del «locus», en definitiva, «permanencia» esencial, básica o arquetípica.

Notas

1. G. Vattimo, *El fin de la Modernidad*, Ed. Planeta-de Agostini, Barcelona, 1994.

2. H. Lefevre, *El derecho a la Ciudad*, Ed. Península, Barcelona, 1971.
3. L. Mumford, *Técnica y Civilización*, Ed. Alianza, Madrid, 1982.
4. D. Meadows, *Los Límites del crecimiento*, Ed. FCE, México, 1972.
5. M. Foucault, *Genealogía del Racismo*, Ed. Altamira-Nordan, Montevideo, 1993.
6. J. Baudrillard, *L'Illusion de la Fin ou la Greve de L'Evénement*, Ed. Galilée, París, 1992.
7. O. Mongin, «Una memoria sin Historia. Hacia una relación diferente con la Historia», *Punto de Vista*, número 49, Buenos Aires, 1993-
8. P. Nora es quien dirige una investigación oficial del Gobierno francés destinada a identificar y fundamentar los 100 «Lieux de l Memoire» de Francia.
9. R. Fernández, «Experiencia y Construcción de la ciudad», *Notas desde el Sur*, núm. 3, Córdoba (Argentina), 1994.
10. F. Gurrieri, *Dal restauro dei Monumenti al Restauro del Territorio*, Ed. CLUSF, s/f, Florencia.
11. Panerai, «Crecimientos»; artículo que integra como capítulo 1 el texto de p. Panerai, J. C. Depaule, M. Demorgon y V. Veyrenche, *Elementos de Análisis Urbano*, Ed. IEAL, Madrid, 1983.
12. G. Kepler, *Les Politiques de Dieu*, Ed. Seuil, parís, 1993.
13. H. A. Murena, *El Nombre Secreto*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1969.

EL PROYECTO DE ARTICULACIÓN DE LO NUEVO Y LO ANTIGUO

Ángelique Trachana

El proyecto de nuevas construcciones dentro o en relación con antiguos contenedores forma hoy parte de la reflexión teórica en torno al proyecto moderno. En las últimas décadas el proyecto arquitectónico y la conceptualización del espacio urbano, podemos afirmar que están imbuidos en una idea conservadora y restauradora.

A partir de los 60 se extiende una intensa problematización, de la cual Italia fue su precursora, sobre la suerte y el futuro de las ciudades históricas y sobre todo de sus centros históricos. Asistimos a un cambio ideológico en el ámbito arquitectónico en torno a cuestiones que concieren la puesta en valor y transformación de las preexistencias arquitectónicas en un marco presupuestario que pretende desde varios enfoques llegar a síntesis teóricos para un *afrontamiento metodológico del proyecto* de restauración e intervención en los monumentos. El legado teórico del siglo pasado -desde el idealismo violetiano, el romanticismo ruskiniano, el cientifismo boitiano, al «contextualismo» de Ciovannoni- y los principales pensadores de nuestro siglo como Alois Riegl o Cesare Brandi han constatado las conclusiones empíricas en la *restauración del monumento en su autonomía o en relación con su entorno*. El paso más allá se da hoy al convertirse en objeto de la arquitectura y el urbanismo, *la creación en función directa con lo existente*.

El punto de visión «relativista» de los arquitectos modernos sobre el papel de la historia ha dado lugar a una, diríamos, concepción «normativa» de la historia. La concepción arquitectónica moderna tenía sentido como reflejo o síntoma de una fase concreta de la evolución histórica. Esta interpretación de la historia indicaba que el sentido de la arquitectura no dependía del pasado. El espíritu de la época exigía una *arquitectura absolutamente nueva*. Esta acepción se contrasta con la idea que domina en un amplio sector de la arquitectura de las últimas décadas: *el pasado constituye un inmenso archivo de ideas, de fundamentos y formas propiamente*. El campo referencial histórico recupera su legitimidad que se había perdido por las vanguardias modernas.

La recuperación de edificios antiguos y el proyecto arquitectónico que recupera los principios compositivos históricos son aspectos paralelos, característicos de la posmodernidad y completamente vinculados al concepto vigente de ciudad que todavía defiende su configuración a partir de la arquitectura. Según David Harvey, en este concepto de ciudad domina el *fragmento* frente a la idea de *tejido urbano*, y de superposición, como de un palimpsesto se tratase, de formas de todo tipo y historicidad que se asientan unas sobre otras, con usos cambiantes que en gran medida se caracterizan por ser transitorios.

Es sintomático que la lectura de la *ciudad como collage* que efectúa Collin Rowe superpone el paradigma histórico con la economía liberal y una interpretación psicológica de la ciudad que viene a contrastarse con las interpretaciones sociológicas que había producido la modernidad. Frente a la *idea totalitaria de ciudad, el diseño para el control total, la megaestructura*, el diseño urbano hoy tiende a adaptarse a objetivos, diríamos, ideológicamente débiles al no pretender más que incidir en la pequeña escala y traducir directamente usos y programas. Los modelos teóricos que han producido las vanguardias, La Ville Radieuse de Le Corbusier, como paradigma europeo, y la Broadacre City de Frank Lloyd Wright, como paradigma americano, pretendían resolver globalmente un esquema funcional de la ciudad -habitat, trabajo, ocio- completamente nuevo y allí donde no había nada más que el suelo vacío y homogéneo. El pensamiento de la modernidad exigía la destrucción de lo antiguo. Pero parece que no ponderó adecuadamente la importancia que los factores subjetivos de la percepción del espacio tienen en la comprensión y habitabilidad de la ciudad. La ciudad premoderna, producto de sucesivas adiciones, vuelve a constituirse en paradigma de espacialidad como una situación mental que el sujeto recrea a partir de la percepción de las relaciones entre los distintos entes que coexisten en un lugar. Hoy tiene fundamental consideración el efecto perceptivo-psicológico, la opinión, el gusto, las tradiciones figurativas de cada lugar, las exigencias particulares en definitiva de un cliente. Consecuencia de un enfoque pragmático, dentro de los esquemas de la economía liberar, el discurso arqui-

tectónico se torna pluralista y popular. El paradigma que nos proporciona la diatriba de Charles Jenks, «El lenguaje de la arquitectura posmoderna» así lo demuestra. Jenks ilustra la diversidad de tendencias que se estaba dando, en los años setenta, a los márgenes de la academia y constata una taxinomía arquitectónica de categorías vigentes como el historicismo, el revivalismo, el neovernáculo, todo un potpourri... La comunicación que es capaz de establecer la arquitectura con un lenguaje inmediato y popular parece que se convierte en su fundamento principal.

Frente a esas elaboraciones teóricas en el ámbito americano, en el ámbito europeo se lanzaba todo un aparato crítico contra la modernidad. La razón economicista y el discurso sociológista que había utilizado se convertía en propulsor de la feroz especulación y la baja calidad arquitectónica. Frente a los postulados cientifistas, estadísticos y normativos, se reivindicaba humanidad para la arquitectura. Esta humanidad se traducía en alusiones directas a la artisticidad, la variedad, el pintoresquismo, todos aquellos parámetros de la arquitectura pre-funcionalista frente a la homogeneidad, la isotropía, la neutralidad del lenguaje moderno. Pero por encima de todo se reconsidera la dimensión urbana de la arquitectura, su esencialidad en la configuración del espacio urbano. Se reivindicaba la recuperación de la concepción espacial de la ciudad que había sido completamente transgredida por la aplicación de los postulados del urbanismo moderno. El mitificado espacio libre de la modernidad higienista había tenido el impacto de lo amorfo, de lo residual y el espacio por excelencia del automóvil. En la relación de la arquitectura, diseñada como objeto autónomo desde la exigencia de la función, con el espacio urbano no existía voluntad de articulación, voluntad urbana. La deficiencia de la función semántica de la arquitectura moderna que tenía que expresar única y exclusivamente la supremacía de la dimensión técnica y económica era el otro gran problema.

En este contexto, tesis teóricas como «La arquitectura de la ciudad» de Aldo Rossi testimonian estos episodios de contestación y cambios. Rossi y la *Tendenza* italiana harían una relectura de la ciudad desde la primacía de la importancia de los aspectos semánticos frente a la primacía de las lecturas tecno-económicas que se había dado hasta este momento. Equipararían la coherencia urbana a un proceso formal, y a un lenguaje arquitectónico. Incidirían en la recuperación del tejido urbano a través de las tipologías tradicionales y el lenguaje clasicista. A través de la recuperación de ciertos conceptos como hito, centralidad, fachada urbana, tratarían de recuperar para el *proyecto de la ciudad* otros tantos elementos urbanos como el monumento, la plaza, la calle.

Predecesora de las tendencias formalistas europeas sería, no olvidemos, la arquitectura de Louis Kahn que constituye una auténtica actitud sincrética entre historia y modernidad. Kahn recupera la composición clásica como atributo de orden y racionalidad espacial mientras que, la iconología de sus arquitecturas convierte en expresión la función de cada una de las formas arquitectónicas a la usanza moderna. Luis Kahn se podría considerar un punto de inflexión en la historia de la arquitectura moderna, a partir del cual vemos como una noción de *continuidad histórica* formulada de distintas maneras viene a suplir la rotura que había producido la modernidad. En este contexto ideológico se hace legitima también la actualización y reutilización de las construcciones del pasado. El proyecto de la intervención en los antiguos contenedores a cualquier escala viene a formar parte de la temática proyectual moderna.

Por supuesto que el proyecto de lo nuevo en relación funcional y significativa con lo antiguo no se resuelve simplemente desde los presupuestos del *diseño*; se introduce en el marco de una complejidad donde la *investigación histórica*, la *tecnología*, el *marco legal-administrativo* crean un sustrato metodológico donde tiene que supeditarse la resolución *icónica* que da el proyecto a la situación encontrada. El abordaje del proyecto desde lo fenomenologico es, sin duda, el primer nivel de aproximación pero también la finalidad del mismo. Pero el proceso del proyecto en este caso ha de regirse y determinarse por los parámetros de la específicidad de la materia: sistemas constructivos históricos, nuevas tecnologías aplicadas a la restauración, aspectos legales y normativos específicos, información técnica, recomentaciones y conclusiones teóricas elaboradas en documentos internacionales. Así que frente al proyecto ex novo y su especificidad, el campo cultural referente del proyecto de restauración, podemos afirmar, constituye ya una disciplina científica-cultural de avanzada elaboración y que es restrictiva y normativa. Hay una exigencia de *objetivación* del proyecto sin querer restringir con eso los factores subjetivos y la creatividad que exige la síntesis del proyecto. Frecuentemente tienden a confundirse las distintas técnicas y medios que hoy disponemos con un proceso mecanicista de

proyecto. Metodologías de análisis previos del estado material, aplicaciónes de productos y técnicas, aplicaciones de la informática y modelos analíticos, pretenden a veces sustituir una verdadera metodología de proyecto pero, que no son más que herramientas para utilizar y tener en cuenta junto con otras cosas al abordar el proyecto. Existe por lo general una tendencia de sublimación de la técnica y los medios en nuestros días, signo de cuando las ideas son débiles; hay que distinguir técnica de método. Algo análogo sucede con el gran despliegue de medios económicos, que suele sustituir la falta de ideas poderosas.

Así que a *nivel de la percepción* donde surge la exigencia de la *unidad* entre lo antiguo y la obra nueva, el proyecto tiene que resolver la unidad de apariencia, forma, color, textura, escala, a través de procedimientos que pueden ser la integración o el contraste o la completación. A *nivel conceptual* hay ciertos aspectos de la naturaleza del contenedor existente relativos a sus características compositivas y funcionales que condicionan y guían las decisiones del proyecto. Pero por encima de todo existe una obligación moral de conservar la *integridad material* de la obra para su transmisión a las futuras generaciones. De ahí derivan varias cuestiones que tienen que ver con valoraciones respecto a elementos que hay que eliminar y el proyecto propiamente de elementos que hay que añadir.

La respuesta proyectada es siempre una *interpretación* arquitectónica de *los datos constructivos, los datos históricos, los datos del contexto y la formulación del concepto del edificio.* La interpretación es como un diafragma de apertura variable que depende de la profundidad cultural, sensibilidad artística y ética profesional. Se constituye por tanto en propuesta arquitectónica a distintos niveles intelectuales y sensitivos. Así, el proyecto de la obra nueva en relación con la antigua no se aproxima solo a nivel de la materia iniciando un dialogo visual con ella. Formula también una interpretación pura del material histórico que se convierte en auténtica guía del proyecto englobándolo y dando sentido al conjunto.

Conscientemente o subconscientemente los mecanismos que funcionan en la interpretación de una situación encontrada, que da lugar a la articulación de la nueva construcción con la antigua a nivel de la idea central y de los principios compositivos generales son de dos categorías:

La primera interpretación realiza *elementos* del *contexto* existente. La segunda realiza una *idea* latente en ese contexto. Se podrían denominar respectivamente *«intervención contextual» e «intervención conceptual».* Ambas aproximaciones no se hallan en contradicción entre si ya que una toma datos del lugar y la otra trata de determinar y aplicar luego ideas y conceptos abstractos extraídos del lugar. La intervención en un caso está sujeta a la lectura e interpretación del entorno hallado al que hace *referencias conscientes y directas.* En el otro la intervención se basa fundamentalmente en la formulación y aplicación de conceptos capaces de dar coherencia en la relación entre lo antiguo y lo nuevo. Como *concepto* de la intervención se puede considerar un tema, un principio generativo que no tiene una relación con el contexto a nivel visual o superficial.

INTERVENCIÓN CONTEXTUAL

Dos cuestiones substanciales derivan de la interpretación que parte del contexto: la cuestión de la determinación de las características de este contexto que el proyecto se apropia y que van a constituir *referencia* de la nueva propuesta arquitectónica o urbana, y la cuestión de la *mímesis* relativa a esas referencias.

Las intervenciones que hacen referencia directa a los datos concretos y la continuidad están atadas a la idea de la *mímesis.* Existen dos tipos diferentes de mímesis: *la mímesis propiamente dicha y la mímesis metafórica.* La primera significa *copia* exacta o de aspectos parciales de lo que existe mientras que, la segunda se podría caracterizar como *mimetismo crítico y sintáctico.* Esta segunda alude un proceso en que el arquitecto interpreta y moviliza los principios compositivos que subyacen en la forma.

MÍMESIS

La práctica de *la* intervención propiamente *mimética* se identifica con el *pastiche* y crea un factor de confusión respecto a la identidad y el carácter del edificio antiguo. Este tipo de práctica está arraigada en el historicismo ecléctico del siglo pasado que se origina en el propio Viollet le Duc. Fue combatida por John Ruskin para quién significaba *falsificación* del material histórico y se convertía por tanto en un problema moral. No olvidemos que a la influencia ruskiniana se debe la recesión del historicismo y una valoración del patrimonio sometida a filtros intelectuales y éticos que han perdurado

hasta nuestro siglo. La actitud prudente y conservadora hoy descalifica totalmente la intervención mimética salvo cuando por la naturaleza del edificio se justifique la práctica de la anastilosis como completación o sustitución de partes deterioradas del mismo. Para restablecer la legibilidad de la obra artística y favorecer su contemplación estética se pueden reconstruir partes de ella pero, <<los elementos nuevos tienen que estar siempre diferenciados a cierto nivel de percepción y siempre documentados de modo que no induzcan a ninguna confusión respecto a la autenticidad del monumento>>, promulgará Boito y se difundirá por la Carta de Venecia como principio fundamental de la intervención en los monumentos.

El *desprestigio del mimetismo* que en su tiempo tuvo también un efecto negativo al cultivar como alternativa el *romanticismo inmovilista* y el deleite ante la ruina romántica, fomentando así el abandono de los edificios y conjuntos históricos tiene hoy su parangón en un romanticismo que cultiva la estética de lo deteriorado, lo roto, lo sucio y lo lumpen de los ruinosos centros urbanos y de las periferias degradadas de las metrópolis. La sensibilización que por estos paisajes han sentido algunos cineastas, escritores y reporteros gráficos tuvo un eco en el turismo de masas que fomentó la conservación de esas imágenes erosionadas de un alto valor estético y comercial. Sobre el mismo principio estético se fundamentan ciertas tendencias arquitectónicas formalistas. Las teorías del caos, el realismo sucio, la propia deconstrucción se alzan como teorías de sentido cuando el sentido del proyecto de la arquitectura y la ciudad parecía encontrarse sin salida. Imitemos el contexto. Si no hay orden, la arquitectura tiene que representar el desorden. Si no hay estabilidad, la arquitectura tiene que representar la inestabilidad. Si no hay continuidad la arquitectura tiene que representar la discontinuidad. Son también ellas actitudes miméticas con efectos no menos cruentos que los efectos de tendencias reformistas radicales que se fundamentan en la diferencia. Hay proyectos de remodelación o de reconversión para situaciones históricas en los cuales un concepto de transformación y cambio no se diferencian de la actitud aquella de los arquitectos modernos que la descalificación de la falsificación histórica llevó a la arbitrariedad en el tratamiento de los edificios históricos y como última consecuencia a los derribos masivos y la sustitución.

Hoy la postura generalizada es la de actuar. Definitivamente resuelto el dilema que planteaba Riegl entre el quietismo de la contemplación de la ruina que requería la conservación del *valor de antigüedad y el valor histórico* que exigía la intervención y detención del deterioro, no está exento sin embargo este activismo pragmático de nuestros días de un romanticimo nostálgico y sentimental que contribuye en la creación de cultura de masas. El aspecto de ruina, la ambientación de lo deteriorado son otros productos más del diseño y por tanto consumibles. Así que positivismo activista o quietismo romántico no son más que las dos caras de la misma moneda que le atribuye un *valor instrumental* a todo tipo de patrimonio en un contexto cultural, el de nuestra época, donde toda producción cultural es expresión de actividad económica. El patrimonio termina siendo un producto más de consumo. Cuando la intervención se plantea en términos de tal superficialidad como de mímesis o de radicalidad diferenciadora estamos hablando de la destrucción que una gran parte del patrimonio ha sufrido y sigue sufriendo.

MÍMESIS METAFÓRICA

La práctica de la mímesis metafórica se puede también denominar *proyecto analógico.* Como analogía de diferenciación y de semejanzas, lo nuevo por una parte se diferencia de lo antiguo a través del uso de nuevos materiales y tecnología, pero la composición de la forma procede de lo antiguo alusivamente. En este sentido los proyectos de Aldo Rossi, de Giorgio Grassi, de los hermanos Krier son metafóricos. En ellos hay una revisión estructural e icónica de los tipos arquitectónicos del pasado y concretamente de un periodo histórico: el clasicismo. En la composición de fachadas aparece como constante la composición clásica de basamento, cuerpo y coronación, ritmo repetitivo de ventanas. Al considerar el Movimiento Moderno como una ruptura con el clasicismo, la iconicidad que esta arquitectura reproduce procede de modo analógico a un ataque sistemático de los cinco puntos de la modernidad: cubierta plana, ventana corrida, construcción sobre pilotes, planta libre. Iconicidad y función semántica se establecen en analogía directa al traducir la imagen la restitución de significados. La pérdida de los valores humanistas, la crisis del espacio público, el agotamiento de los valores cívicos frente al espíritu liberal y tecnocrático son significados restituidos que pretenden ser representados en los dibujos de los hermanos Crier, por ejemplo.

A su modo de dibujar siempre reflejan la integración de lo nuevo en lo antiguo en propuestas unitarias a nivel de ciudad.

La reconstrucción del contexto es una práctica originada en la valoración de los conjuntos urbanos, de las arquitecturas menores y del entorno de los edificios monumentales debida a Giovannoni. A Giovannoni se debe la introducción del concepto «ambiente» que es responsable de la percepción adecuada de los monumentos en su relación con la ciudad. Con el reconocimiento del valor intrínseco de los conjuntos arquitectónicos como constitutivo de valor de autenticidad del monumento se reaccionaba ante los derrivos y aislamiento de los edificios monumentales a nivel de la ciudad que se estaba produciendo. Esta actitud ha dado lugar a un proceso inverso. La creación de nuevos ambientes para sustituir los antiguos inexistentes bajo un precepto erróneo, fachadista y pseudohistórico. Desafortunadamente, trabajando sobre el mismo concepto, la conservación de fachadas inertes y el relleno de edificios históricos según las formas más especulativas y banales de la construcción fue el uso más terrorífico que se ha impuesto en nuestros cascos antiguos.

A nivel de ciudad se promovieron intervenciones muy importantes en los últimos años. La «reconstrucción crítica de la ciudad» de Berlín promovida por Jofef Paul Kleihus a través de la IBA fue una de las más importantes. El objetivo anunciado, que sirvió de pretexto para coleccionar en Berlín una serie de arquitecturas de prestigio, era la reconstrucción del tejido urbano completando las desfiguradas manzanas que mantenían viva la huella de la destrucción de la guerra. El criterio fue el de la diversidad arquitectónica pero una diversidad sometida a las leyes generadoras de la ciudad: la manzana cerrada, la unificación de alturas y ritmo de huecos repetitivo. Esas ideas predominaron más tarde también en la política de reconstrucción de Berlín unificado. La interpretación de la gran ciudad europea que se afirma en su propia historia recuperando la tradición arquitectónica perdida tras la guerra, se orientaba así a las normas de construcción de 1929. En este contexto se plantearon incluso proyectos de arrasar zonas enteras de bloques libres de Berlín Este para recuperar el trazado decimonónico de calles y la edificación en manzana cerrada con altura igual al ancho de la calle, ignorando así la historia más reciente y borrando las huellas de la historia moderna, la otra tradición progresista de los años de la república de Weimar y de la Bauhaus. Esta visión que imponía un corsé ideológico enlazando con la tradición prusiana también resulta errónea.

CONTEXTUALISMO CONCEPTUAL

Distinto fue el caso de París y *Les Grands Travaux* del gobierno socialista y de Mitterand. El arco de la Défense como una homotecia del Arco de Triunfo en la prolongación del eje de los Elíseos. El parque de la Villete y la Ciudad de las Ciencias como otra operación de descentralización y regeneración de un tejido industrial degradado. La gran opera de la Bastilla en la huella de la antigua Bastilla y la memoria de la revolución. El Ministerio de las Finanzas en Bercy para liberar el edificio del Louvre. El Instituto de Estudios Arabes con una interpretación de la cultura estética árabe en versión tecnológica. La reconversión de la antigua estación de Orsay en Museo de Arte Impresionista. El proyecto del Gran Louvre con la emblemática pirámide. Los grandes proyectos, modernos y populistas se realizaron como provocación para la Francia conservadora como la estampa del socialismo progresista. La polémica pirámide operaría no solamente la actualización del concepto de museo como mausoleo de obras de arte del pasado sino que resumiría el concepto del proyecto de la renovación de la ciudad de París como un proceso de transformación y actualización de la historia.

El que hemos llamado **contextualismo conceptual** se basa en la determinación de una idea, un concepto que legitima la relación entre lo nuevo y lo antiguo. La formulación de este concepto potencia el valor de lo antiguo que se realza por la nueva iluminación que recibe. No hace referencias al contexto. Se interesa por la materialización de temas cuya indagación constituye una función intelectual.

En esta categoría podemos también encajar las intervenciones de *Carlo Scarpa* a nivel de arquitectura. Scarpa establece el dialogo entre lo nuevo y lo antiguo a través de un procedimiento de contraposiciones y contrastes de materiales con un virtuodismo gráfico. El uso de materiales y la sintaxis son modernos. Los materiales como el hormigón y el acero coexisten armónicamente con los contrarios logrando una integración ambiental. En la rehabilitación de Castelvechio para museo de la ciudad de Verona esa integración de lo nuevo con lo antiguo funciona como una analogía a la coexistencia de distintas fases históricas que caracteriza de forma generalizada a la arquitecturas del Veneto de donde extrae un

concepto de fragmentación y yuxtaposición. La nueva fase constructiva se superpone a las otras fases históricas manteniendo una analogía de calidad constructiva, de escala, de limitación de la actuación sobre la superficie sin tocar el volumen ni siquiera cuando este volumen ha desaparecido en parte. Scarpa restituye fragmento por fragmento el edificio interviniendo exclusivamente en la pequeña escala y sin reconstruir su conjunto. Es más, en algunas partes la construcción inicial se mantiene sin revestimientos o seccionada mostrando de forma didáctica los distintos aparejos de sus fases constructivas de modo que el visitante pueda reconstruir en su mente la historia del castillo. La articulación de los nuevos materiales con los antiguos se efectúa manteniendo como unión la distancia entre si, de modo que el vacío funcione como medio que une y destaca la diferencia. Los nuevos revestimientos se incorporan al muro a través de un perfil metálico y los nuevos pavimentos no llegan a tocar al muro. Su tratamiento como elementos superpuestos hace que se perciban también como elementos efímeros. Los revestimientos funcionan como tapices y los pavimentos como alfombras de modo que insinúan no afectar la autenticidad material del monumento.

La práctica scarpiana ha dado lugar a una «escuela», sujeta en el criterio de diferenciación entre lo nuevo y lo antiguo, criterio que había anticipado Camilo Boito y que forma parte de las recomentaciones de la carta de Venecia- de donde proceden muchas de las interpretaciones erróneas al cultivar entre los discípulos el pretexto que dejaba rienda suelta al «DISEÑO» dando pié a las intervenciones más «creativas» y arbitrarias que más abundan hoy.

Otra de las actitudes que traduce una problematización intelectual en el espacio rehabilitado es la de Oswald Matias Ungers. No pretende referencias al contexto. La materialización de las temáticas proyectuales constituye un proceso intelectual. En una de sus propuestas más conocidas para la rehabilitación de un edificio residencial en el Museo de Arquitectura de Francfurt aplica también un *concepto transformativo de la historia*: el principio de la inclusión, la casa dentro de la casa, la idea de las muñecas rusas que se basa en el principio de la continuidad. Así que construye un nuevo edificio dentro del antiguo que emerge de él, le intercepta. Otra posibilidad de construir lo nuevo en lo antiguo que traduce además el concepto de museo y su contenido, la arquitectura.

Para *James Stirling y Michael Wilford*, en sus obras de rehabilitación y ampliación de edificios antiguos, los distintos tipos históricos y su forma de integración en el tejido urbano existente constituyen una referencia que caracteriza su procedimiento como una *técnica del fragmento*. En una de sus obras más conocidas, la transformación del antiguo Palacio de Justicia de Berlín en Centro de Investigación observamos como a la original edificación palaciega adosan una serie de tipos edificatorios históricamente legitimados como la basílica, la galería, la arena, la torre, *articulados* entre si *libremente*. La ampliación del edificio viene así a representar un fragmento de ciudad donde coexisten diversos tipos arquitectónicos todos ellos reconocibles pero su composición obedece a leyes distintas.

En este tipo de aproximaciones también pertenecen los trabajos de los grupos SITE o Coop Himmelblau. La transforación de los edificios existentes no se afronta considerando el realismo de su problemática sino partiendo de una problematización intelectual y la búsqueda de innovación del lenguaje arquitectónico. Sus procedimientos pueden ser la inversión, la deformación, la mixtificación, el contraste, la inclusión, el collage, el comentario irónico, la transgresión. Como denominador común tienen el principio de abstracción y en este sentido conectan con los principios de la arquitectura moderna constituyendo una continuidad de ella y formando una contraposición con el posmoderno que enlaza con la historia anterior del Movimiento Moderno. La *nueva abstracción* o *neomoderno* con la vertiente *figurativa* forman las dos vertientes de lo posmoderno como problematización sobre el lenguaje arquitectónico, es decir, de las codificaciones de estilos y tendencias. La abstracción siendo una categoría metahistórica como la estudia Worringen siembre se ha dedicado a la tematización de categorías intelectuales frente a la figuración dedicada a categorías más inmediatas, visuales-perceptivas. También el proyecto de la restauración arquitectónica oscila entre la interpretación de estos dos niveles: lo perceptivo y lo conceptual.

La prudencia hacia la «conceptología» sobre todo la gratuita así como la prudencia y la discreción en el uso de los lenguajes, porque ambos procedimientos pueden conducir al puro formalismo sin contenidos y significados auténticos, tiene que ser guía del proyecto que como campo cultural referente debe asumir su propia historicidad.

CUADERNO



CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
jherrera@aq.upm.es

